





Populäre Vorträge

über

Bildung und Begründung

eines

musikalischen Urtheils

mit erläuternden Beispielen

von

Hermann Küster,

Königl. Musikdirector und Dom-Organist.

II. Cyklus.

Die höheren Tonformen.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1872.

That soll dem Urtheil,
Urtheil der That zum Leben helfen.
Goethe.

Vorwort.

Der zweite Cyklus meiner Vorträge, welchen ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, setzt zwar die Bekanntschaft mit dem ersten voraus, doch wird er dessenungeachtet jedem Gebildeten verständlich sein, der mit den musikalisch-technischen Ausdrücken vertraut ist. Die Beispiele sind, wo es sich irgend thun liess, Werken entnommen, von denen vorausgesetzt werden durfte, dass sie allgemein bekannt wären. Der Musikstudirende wird nicht alle Arten des doppelten Contrapunktes besprochen finden. Dies hat seinen Grund darin, dass die Kenntniss solcher technischen Hülfsmittel, so nothwendig sie auch für den Componisten ist, auf die Beurtheilung eines Tonwerkes selbst keinen Einfluss übt. Doch wird dem Fachkundigen gewiss nicht entgehen, dass ich bemüht war, bei möglichster Kürze und Fasslichkeit den Gegenstand zu erschöpfen und von dem Standpunkt der Gegenwart zu beleuchten.

H. K.



Inhaltsverzeichniss.

Erster Vortrag.

Das Recitativ und die abgerundete Tonform.

Zweiter Vortrag.

Die Arie.

Dritter Vortrag.

Das Rondo.

Vierter Vortrag.

Die Sonatenform.

Fünfter Vortrag.

Canon und Fuge.

Sechster Vortrag.

Der Einfluss der contrapunktischen Composition auf die Tonformen.

Erster Vortrag.

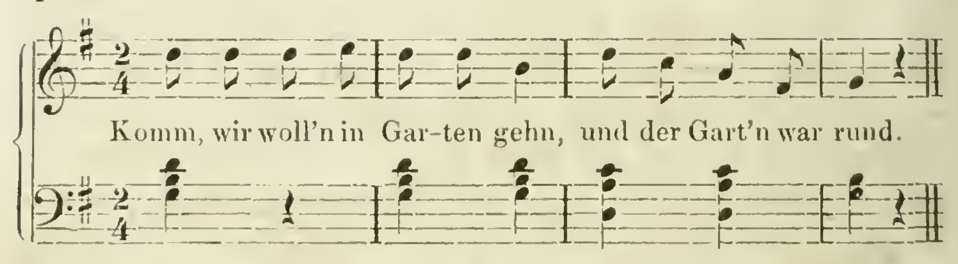
Das Recitativ und die abgerundete Tonform.

Den Gegenstand dieses Cyklus von Vorträgen bilden die höheren Tonformen, wie sie sich im Laufe der Zeit unter der Hand der schaffenden Künstler herausgebildet haben. Sie sind also ein Product der Kunst, und wenn sich in ihnen auch nur entfalten konnte, was in der Volksmusik bereits als Keim lag, so haben wir doch für unser Urtheil darüber den Anhaltepunkt verloren, den uns für die Liedform das Volkslied in seinen ersten Anfängen gewährt hat. — Mit der weiteren Entwicklung der Liedform hat sich indessen wieder so viel von dem innersten Wesen der Musik erschlossen, dass wir im Stande sind, die Natur der Musik selbst — den in ihr waltenden Geist — zu erkennen und hiernach einen Maassstab für das Natürliche in der Entwicklung der höheren Formen zu gewinnen.

Blicken wir nun auf die der einfacheren zurück, so finden wir, dass durch die Ausgleichung der akustischen Gesetze mit der Besaitung der menschlichen Seele die Melodie, wie wir sie kennen, hervorgegangen war, die Harmonie sie zu grösserer Vollständigkeit geführt hatte, und die anfangs an das Wort gekettete Form sich mehr und mehr von demselben lös'te, bis sie, um zu immer bestimmterem Ausdruck zu gelangen, in Gegensätzen sich erweiterte und sich endlich, um allem Launenhaften entgegenzutreten, nach einer eigenen musikalischen Logik

zu einem durchaus einheitsvollen Ganzen herausbildete. Es verräth sich also unverkennbar der Zug, sich immer bestimmter und bestimmter auszusprechen. Damit nun die Instrumentalmusik der Gefahr entginge, sich zu weit von der Natur der menschlichen Stimme zu entfernen und so auch an seelenvollem Inhalte einzubüssen, war die Gesangsmusik, aus der sie hervorgegangen, als eine dann und wann für sie nothwendige Reglerin erschienen. Wir haben deshalb auch für die Entwicklung der höheren Formen, wenn wir einen Maassstab für das Natürliche derselben in dem angedeuteten Sinne finden wollen, auf die Gesangmusik, also eine Musik, die mit der Sprache verbunden ist, zurückzugehen.

Das erste Lied, das ich überhaupt anführte, war das Sprechlied:



Es ist so kurz, dass es, als reines Musikstück betrachtet, bei einmaligem Hören keine nachhaltige Wirkung machen kann. Soll diese eintreten, so ist eine mehrmalige Wiederholung nothwendig. Da man dann aber wieder nichts, als stets dasselbe hören würde, so entstände leicht Monotonie. Ihr wird nun dadurch begegnet, dass andere Verse folgen. Aber selbst diese interessiren nur so lange, als sie etwas Neues bringen. Sie bilden gleichsam ein Gewand für den Tonkörper, das sich in der verschiedenartigsten Weise um ihn legt. Die musikalische Gestalt desselben prägt sich dabei so ein, dass wir sie mit ihrer Wirkung oft sogar identificiren. Die Musik muss sich also, wie Lessing sagt, »herzhaft« aussprechen, um eindringlich zu werden. Der Instrumentalmusik stehen nun aber keine Worte zu Gebote. Wir sehen also, dass sie es vornämlich sein musste, die, um eine Formerweiterung aus sich selber zu gewinnen und da-

bei doch einheitsvoll zu bleiben, die thematisch-logische Composition in Anspruch nahm. Der Fortschritt, den die zu besprechenden Formen machen können, wird hiernach der sein, dass sie an Mannichfaltigkeit gewinnen, ohne an Einheit zu verlieren und so durch die Musik selbst zu einem immer bestimmteren Ausdruck gelangen. Auf der einen Seite werden also Themen und Gegenthemen, wie Einleitungen, Uebergänge und Schlusssätze motivirt werden, auf der andern wird ihre weitere Ausführung nach den aufgestellten logischen Gesetzen geschehen müssen.

In Bezug auf das leichte Erkennen der Motivirung der ersten giebt nun die Gesangmusik den besten Anknüpfungspunkt; da sie aber von der Sprache nicht wohl getrennt werden kann, so haben wir auch diese ihrem Wesen nach zu betrachten. Sie bringt Gedanken zum Ausdruck, die der Geist an die Betrachtung eines Gegenstandes knüpft. Dieser kann nun wieder rein geistiger Natur sein, oder der Empfindungswelt angehören, er kann Gestalt gewonnen haben, ja in Handlung getreten sein. Die Gedanken folgen sich zwar in einer logischen Kette, sollen sie aber, sobald sie in der Sprache Ausdruck gewinnen, uns interessiren, so müssen sie, wenn nicht neu, doch treffend und der Mittheilung werth sein. Waltet hierbei nur der Verstand, so ist der Ausdruck höchstens correct, die Stimme modulirt wenig oder gar nicht und ein Wort unterscheidet sich von dem andern fast nur durch logische oder grammatische Accentuirung. Daher ist diese Sprache am wenigsten geeignet, mit der Musik in Verbindung zu treten. Sobald die Phantasie sich mit dem Gedanken verschwistert, gewinnt der Ausdruck an Lebendigkeit. Die Sprache greift zu Wörtern und Wendungen, in denen der Gegenstand onomatopöotisch oder in Bildern anschaulicher vor die Seele geführt wird und nimmt überhaupt einen höheren Aufschwung. Die Stimme wählt einen ganz bestimmten, entweder höheren oder tieferen Ton, in welchem sich Wort oder Bild der Wirklichkeit getreu wiederspiegeln. Und dem Gegenstande entsprechend, erhalten Wörter und Sylben

charakteristische Betonung. Tritt nun noch die Empfindung hinzu, so macht die Sprache nicht allein von Empfindungswörtern Gebrauch, sondern sie wiederholt auch Wörter, um eindringlich zu werden, oder unterbricht sich, um über Manches schneller hinwegzueilen. Sie modulirt dann von einem Ton in den andern und in Wörtern und Sylben erscheint emphatische oder Gefühlsbetonung.

Phantasie und Empfindung müssen uns aus der Sprache entgegen treten, wenn wir sie poëtisch finden sollen. Je phantasievoller, um so bilderreicher ist sie. Und da ein Bild oft mit wenigen Worten hingestellt ist, so kann sie schnell von einem zu dem andern übergehen. Der gute Geschmack beschränkt aber die Freiheit der Phantasie, indem er durch die Buntheit der Bilder nicht die Einheit und den Totaleindruck des Gegenstandes gestört sehen will.

Je empfindungsvoller, desto weniger wortreich ist die Sprache. Auch verlangt der Geschmack von der empfindenden Phantasie, dass ihre Ausdrucksformen nicht allzusehr an die materielle Wirklichkeit erinnern. So kommt die Sprache bei besonders tiefer Empfindung dahin, ganz auf das Wort zu verzichten. Ihr Schweigen spricht dann am beredtesten.

Phantasie und Empfindung sind es also, welche wir vor allen Dingen von der Sprache verlangen müssen, wenn sie für musikalische Behandlung geeignet sein soll. Sie ist dann bereits poëtisch, wenn sie auch noch nicht in Versen oder gar in Reimen auftritt. Die Klangfarben, welche so in der Sprache entstehen, und die charakteristischen und Gefühlsbetonungen, welche in Wörtern und Sylben hervortreten, und wenigstens in geringem Grade eine Symbolik ihres Ausdrucks werden, gewähren der Musik die nächsten Anknüpfungspunkte, sich zu der Sprache zu gesellen, um diesen Ausdruck wahrheitsgetreu zu erhöhen.

Während die Sprache ihren Inhalt mehr und mehr vergeistigt, verwirklicht ihn die Musik mehr und mehr, obwohl sie ihn idealisirt. Sie stellt ihn in einer Form hin, welche

in Tonverbindungen das materielle Bild des Gegenstandes ist, das für sich schon hinreichend spricht und interessirt. Es ist eine Tonverkörperung, die zwar wieder vergeistigt werden kann, aber erst dann, wenn durch Ideenassociation eine bestimmte Bedeutung hineingelegt wäre. Onomatopöie und Tonsymbolik rufen diese besonders hervor. So viel mehr die Musik an die Materie gewiesen ist, als die Sprache, so viel mehr Schwerfälligkeit hat sie auch, als diese. Um ihre Gebilde vollständig werden zu lassen, bedarf sie daher einer längeren Zeit. Sie kann deshalb, wenn sie nichts Zerfahrenes geben will, nur eine sehr geringe Zahl verschiedener Bilder, d. h. in sich abgerundeter, ausdrucksvoller Tonsätze bringen, und muss dafür, dass sie weniger giebt, durch die Art der Zusammensetzung (der Composition) dieser Bilder und der Motivirung ihrer Folge zu interessiren suchen. Wollte sie der schnell von Bild zu Bild eilenden Sprache folgen, so würde sie sich selbst aufgeben.

Sollen nun Sprache und Musik sich so mit einander verbinden, dass beide nach ihrem eigensten Wesen erscheinen und doch ein in sich berechtigtes Ganzes bilden, so hat eine jede das Gebiet der andern zu ehren, und derselben um so mehr davon einzuräumen, als diese nach dem darzustellenden Inhalt von überwiegender Wirkung sein soll. Wir werden deshalb die Formen immer mehr musikalisch werden sehen, je weniger die Sprache, und um so weniger, je mehr die Sprache darauf Einfluss hat.

Wir beginnen mit dem letztern Fall, in welchem also die Sprache vorherrscht: mit

dem Recitativ.

Dies ist eine metrische Tonsprache, welche an den Punkt der Vereinigung beider anknüpft, in welchem die gewöhnliche Rede durch den Gesang idealisirt wird, also Kunstwahrheit gewinnt. Die Musik hat sich anfangs ihres schönsten und eigenthümlichsten Wirkemittels: sich in ausgehaltenen Tönen zu entfalten oder in eurhythmischen Tonverbindungen zu ordnen, hier zu entäussern, und wird auf

eine kurze, manchmal nur aus sehr wenigen verschiedenen Tönen bestehende Tonreihe zurückgedrängt, um nicht anstatt einer Schwinge ein Ballast für die Sprache zu sein. Hören wir z. B. ein Recitativ dieser Art aus Mozart's »Don Juan« in der ersten Unterredung zwischen diesem und Leporello.

Sempre sotto voce.
Don Giovanni. Leporello.

Le-po-rel-lo o-ve sei? Son qui per dis-gra-zi-a! e
Le-po-rel-lo, wo bist du? Hier, hier leider Got-tes! und

6
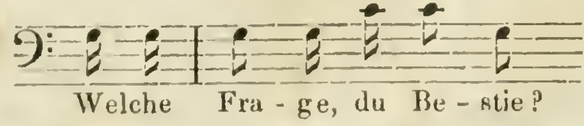
D. G. Lep. D. G.

voi? Son qui. Chi è mor-to, voi o il vec-chio? Che do-
Sie? Ich hier. Wer fièl denn, Sie oder der Alte? Welche

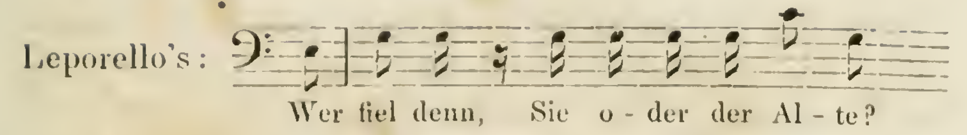
Lep.

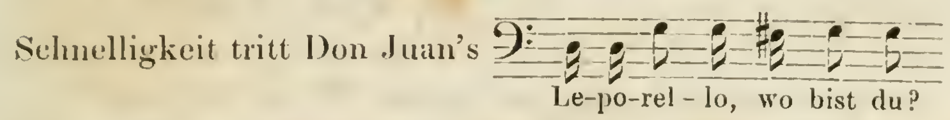
man-da da be-stia? il vec-chio. Bravo!
Fra-ge, du Be-stie? der Al-te. Bra-vo!

Es ist der gewöhnliche Conversationston, musikalisch wiedergegeben, in einem *recitativo parlante.* — Die Bewegung der Sprache musste vor Allem so wahrheitsgetreu als möglich erscheinen. So tritt denn die Stelle:



am schnellsten auf, da sie schon etwas Leidenschaft verräth. Sie enthält eine spottend carrikirende Antwort auf

Leporello's: 

das ebenfalls schnell vorübergeht, als Ausdruck drängender Neugier. Aber nur durch einen geringeren Grad von Schnelligkeit tritt Don Juan's 
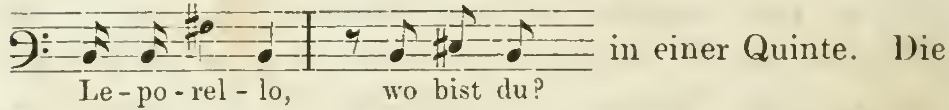
hervor. Don Juan hat nur das Interesse, zu wissen, wo Leporello steckt. Die Antwort ist auch meistens ruhiger als die Frage. Selber die Bestimmung des *Zeitmaasses* ist frei gegeben und dem Sänger überlassen. Vom *Takt* kann noch weniger die Rede sein. Längen und Kürzen sind angedeutet, aber wie lang und wie kurz ein jeder Ton erscheinen soll, entscheidet der Geschmack des Sängers. Und da das, was gesprochen wird, wieder eine ganz verschiedene Ausdehnung in seinen Absätzen hat, und diese stets einen neuen Inhalt aufnehmen, so kann sich auch kein Rhythmus, geschweige denn Eurhythmie finden. Wohl aber ist die musikalische Wiedergabe *metrischer Sylbenmessung* vorhanden, welche von der jedesmaligen Wichtigkeit von Wörtern und Sylben bestimmt wird.

Ferner ist ein *bestimmter Ton* festgehalten, in welchem ein Absatz oder eine Folge von mehreren, sich bewegen. Don Juan spricht z. B. anfangs in dem Grundton *g* und Leporello antwortet in demselben; später bleibt zwar diese Tonhöhe, aber der Verfolg lehrt, dass sie als Quinte des Grundtons *c* anzusehen ist. Die Musik lehnt zwar in Bezug auf die Bestimmung dieser Tonhöhe an die gewöhnliche Sprache an; sie copirt sie aber durchaus nicht streng. Letztere würde, je nach der *Stimme* der *Person*, vielleicht einen höheren oder tieferen Ton wählen. Die Musik führt jedoch eine bestimmte Stimme ein, hier eine hohe Bassstimme für die Partie des Don Juan, eine tiefe für die des Leporello. Sie giebt dieser ferner eine Tonlage, welche der *Situation* entsprechend ist. Hier zu Anfange eine mittlere, in der das Organ durchaus nicht angestrengt zu

werden braucht, da Don Juan, wenn auch nicht gerade ruhig, doch ohne grosse Aufregung spricht. Ferner würde der Tonumfang eines Absatzes in der gewöhnlichen Rede grösser oder kleiner sein können. Vielleicht erginge sich diese bei den Worten:

Le - po - rel - lo, wo bist du?

in einer Secunde, oder auf andere Weise declamirt:



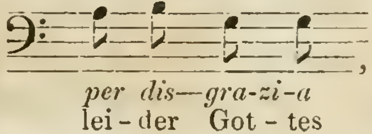
in einer Quinte. Die Musik geht hierauf zwar ein, allein nach ihrem Wesen idealisirend. Und so wählt Mozart hierfür den Umfang einer Quarte. Die Sprache kann ferner innerhalb dieses Tonumfanges in den kleinen Zwischentönen, wie sie nach unserem Tonsystem gar nicht aufzuzeichnen wären, auf- und absteigen. Der Musik bleibt aber nichts anderes übrig, als gemäss dieses Systems hierfür, halbe oder ganze Töne zu setzen. Dies haben auch die akustischen Forschungen von Helmholz als nothwendig hingestellt. Er zeigt nämlich, dass bei kleineren Intervallen durch das Mitklingen der harmonischen Töne eine Ungleichmässigkeit und Rauhigkeit des Grundtons sich einstellen würde. Mozart nimmt zu den Worten:

wo bist du?

anfangs einen halben, dann einen ganzen Ton, vom Grundton aus gemessen. Bei leidenschaftlichen Stellen würde ein Sänger ausnahmsweise ein Intervall auch etwas erhöhter oder vertiefter wiedergeben können, als es nach der Temperatur unserer Töne erscheint; dieser Fall liegt aber hier nicht vor. Würde er vorliegen, so bliebe die Ausführung aber immer dem Ermessen des Sängers überlassen. Ein Recitativ, das, wie es in der Neuzeit öfters geschieht, den Sänger ganze Reihen von halben Tönen hindurchführt, legt demselben schon unnöthige Fesseln an. — In diesem ganzen Recitativ ist keine Gelegenheit zu einer Gefühlsbetonung vorhanden. Dagegen erhält, der Sprache entsprechend, das Wort »bist« einen

logischen Accent, für den der Sänger hier noch besonders den Vorhalt der grossen Secunde: wo bist du? statt der geschriebenen Prime: wo bist du? zu brauchen hat. Diese Freiheit hat hier darin ihren Grund, die Monotonie, welche durch oftmalige Wiederkehr derselben aufeinanderfolgenden Töne entstehen könnte, aufzuheben.

In andern Fällen wird durch Einführung von Vorhalten ein weicherer, schmiegsamerer, oft aber auch leidenschaftlicherer Ausdruck bezweckt. Der Vorhalt von unten dient dann wieder einem weicheren Ausdruck, als der von oben. Von beiden darf deshalb kein Gebrauch gemacht werden, sobald der Ausdruck kräftig sein soll; dann ist die Folge von gleichen Tönen die am meisten entsprechende. Ausser einer logischen Betonung findet sich bei der Antwort des Don Juan: *Son qui* Ich hier. auch eine charakteristische. Die Sprache betont nur das »Ich«, den Unterschied der Situation beider Sprechenden zu bezeichnen. In der Musik bekommt ausserdem das »hier« noch eine besondere Tonfarbe durch den anders gewählten Grundton. Auch in der Sprache macht sich dieser manchmal bemerkbar. Die Musik hat aber stets darauf einzugehen, da ihr ja die Mittel zu Gebote stehen, dem Ausdruck all diese feinsten Tinten zu leihen. Auch in der Accentuation der Sylben muss die Musik der Sprache treu folgen, und zwar nach den Regeln der Prosodie, wie sie jede Sprache speziell aufstellt; doch ist es ihr erlaubt, zur Abwechslung auch wohl einer kurzen Sylbe in einem mehrsylbigen Worte einen höheren Ton zu geben, um eine schmiegsamere und mannichfaltigere Tonfolge zu erreichen, nur darf dadurch der Sylbenfall nicht entstellt werden. So schreibt Mozart hier:

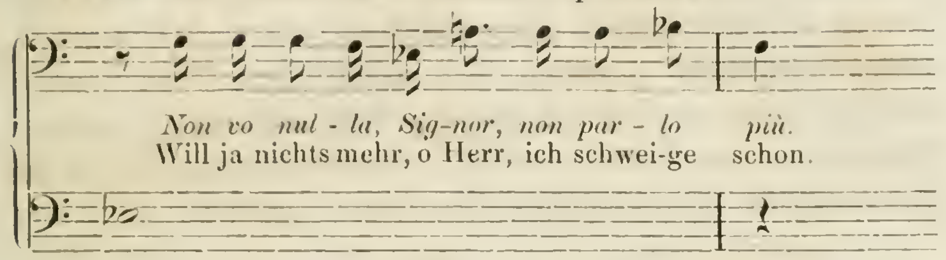


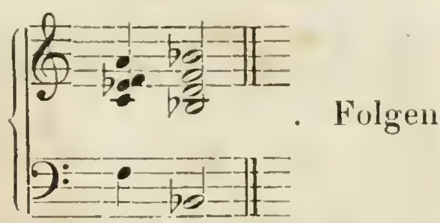
indem die letzte Sylbe von »leider« (*dis*-, -der) einen höheren Ton, aber in sogenannt schlechter oder leichter, also unbetonter Zeit erhält. Alle diese Töne und Tonwendungen haben aber jene Zusammengehörigkeit, wie sie sich bei der melodischen Tonfolge nach unserem Tonsystem ergab. Wenn also der ganzen Folge von Absätzen, wie sie im Recitativ erscheinen, auch nicht eine bestimmte Tonart zu Grunde liegt, so ist doch stets die Tonverbindung innerhalb eines Absatzes auf eine Dreiklangs- oder leitermässige Zusammengehörigkeit zurückzuführen. Ja, bei eintretenden Dissonanzen erliegen auch diese dem Gesetze ihrer Auflösung.
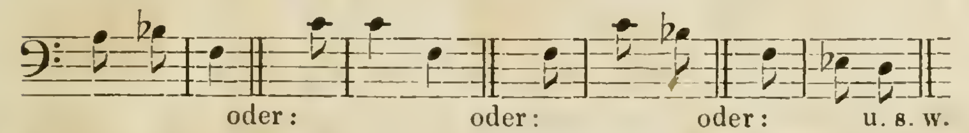
Der Uebergang von einer Tonart in die andere wird meistens auch durch die Modulation der gewöhnlichen Sprache angedeutet. So ist es hier mit der Wendung nach *c* bei den Worten: »ich hier«. Die Musik kann aber auch in solchen Fällen weiter gehen als die Sprache; indem sie, nur aus dem Grunde, um Eintönigkeit zu vermeiden, eine andere Tonart wählt. Dennoch darf dies aber nicht launenhaft geschehen. Auch ist alles Bunte und Schwülstige zu vermeiden und in der leidenschaftlichen Rede eine Tonart so lange aufrecht zu erhalten, als die Zusammengehörigkeit der Worte reicht. Wenn nun auch ein Recitativ dieser Art so schnell gesprochen wird, dass das Ohr alles Angedeutete in dem Augenblicke seines Erklingens nicht zu bemerken vermag, so ist das Vorhandensein desselben zur Erreichung einer guten Wirkung doch nothwendig. Damit nun dem Sänger stets der nöthige Stützpunkt für das Zurechtfinden in diesen Tonarten und für das Einsetzen in den vorgeschriebenen Tonhöhen gewährt werde, ist dem Recitativ wenigstens ein Instrument zur Begleitung beigegeben. Meistens ein Contrabass mit einem Violoncell, und, die vollständigen Harmonien hinzufügend, ein Flügel. Sobald sich die Begleitung in dieser Weise auf das Allernothwendigste beschränkt, heisst die Composition ein Recitativo *secco*, ein »trocknes«, d. h. dürftig begleitetes Recitativ.

Zu einer Selbstständigkeit, die freilich immer noch eine

sehr geringe ist, erhebt sich diese Begleitung nur in den Schlüssen. Nach den Worten Leporello's:
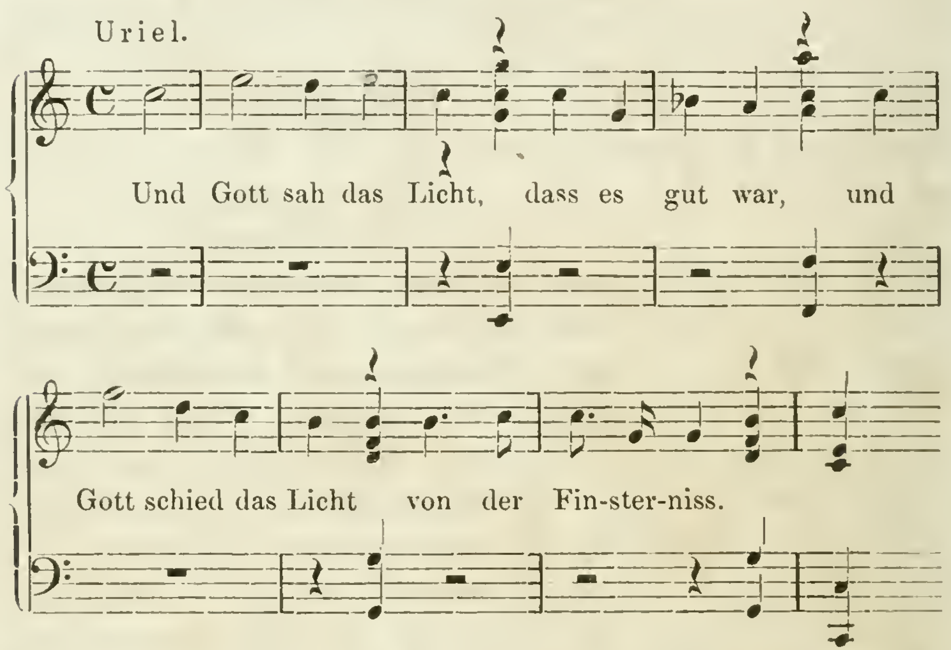


kommt sie zu einem solchen:  . Folgen dergleichen vollkommene Schlüsse oft aufeinander, so entsteht dadurch wieder eine Monotonie. Der gute Geschmack beschränkt daher ihren Gebrauch so viel als möglich. In dem ganzen, angeführten Recitativ kommt dieser vollkommene Schluss nur einmal vor. Halbschlüsse und Trugschlüsse können dagegen, da die Auswahl eine mannichfaltigere ist, sich öfter finden, und wie diese auch versetzte Accordlagen mit ihren Auflösungen. Sie alle sind gewissermassen hörbare musikalische Interpunktionszeichen, deren verschiedene Bedeutung wieder zur Besprechung des Toninhaltes gehört. Der häufig wiederkehrende Tonfall der Stimme zu Ende von Sätzen:

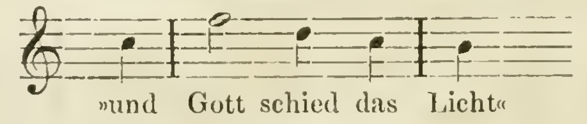


bringt ebenfalls etwas Ermüdendes in die Composition. Zu umgehen ist er indessen nicht, da ja ein Satz nicht anders als durch eine Dreiklangs- oder leitermässige Wendung schliessen kann. Er wird hier nur bemerkbarer, da innerhalb des Satzes die Mannichfaltigkeit in der Tonverbindung fehlt, wie sie in der abgerundeten Melodie erscheint. Um hier die Monotonie zu vermeiden, bleibt nichts anderes übrig, als das Recitativ auf die allernothwendigsten Worte zu beschränken. Am meisten ist darauf zu achten, wenn

sich die Sprache von dem Conversationston entfernt und oratorischer, poëtischer oder überhaupt bedeutungsvoller auftritt. Hierdurch ist der Musik nämlich mehr Gelegenheit gegeben, sich zu entfalten. Und je mehr der Ton zu seiner Geltung kommt, desto mehr Tonmannichfaltigkeit verlangt auch das Ohr. Es sei in dieser Beziehung das Recitativ aus Haydn's »Schöpfung« angeführt:

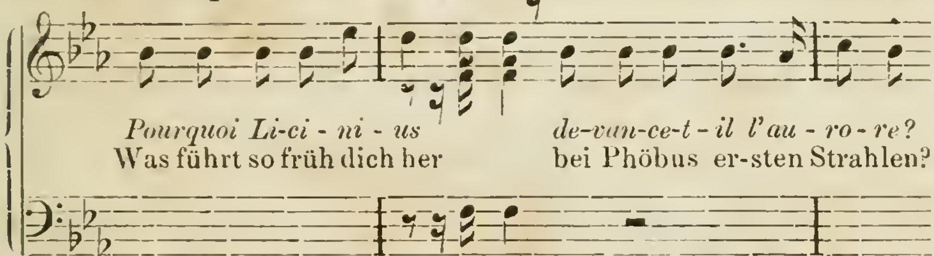


An der Declamation der Worte möchte vielleicht manches auszusetzen sein. Z. B. ist in der Stelle:



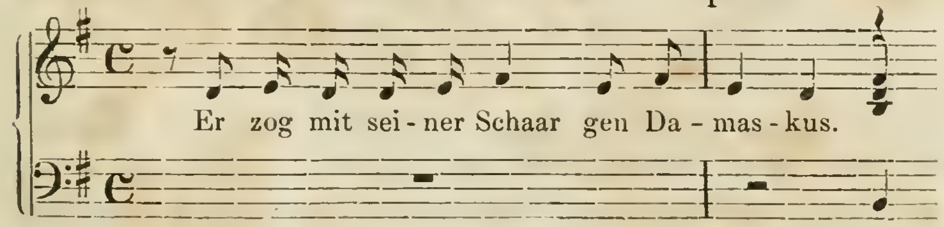
das Wort »Gott« bedeutungsvoll hervorgehoben, während dem Sinne nach mehr Gewicht auf »schied«, noch mehr aber auf den Gegensatz von »Licht und Finsterniss« gelegt sein müsste. Hierauf einzugehen, überlässt Haydn aber dem Sänger, mithin dem Geschmack; ihm ist es hauptsächlich um musikalische Mannichfaltigkeit in der Recitation zu thun. Und so erscheint auf »Gott« nicht allein ein melodischer Höhepunkt, sondern das Ganze streift auch schon an rhythmische Gliederung an. Die Tenorstimme ist ferner so gelegt, dass sie alle ihre Macht und ihren Glanz entwickeln

kann. Und da dieser sogenannte »grosse« Stil des Recitativs, in welchem besonders Händel und Gluck Meisterwerke geliefert haben, eine reichere Entfaltung der Stimmmittel erlaubt, so könnte der Sänger, wie es zum öftern geschieht, für den Ausdruck des Gegensatzes von »Licht und Finsterniss« auch von dem hellen und dunklen Klanggepräge der Stimme Gebrauch machen, wozu das Recitativ im Conversationston wenig oder keine Gelegenheit bieten würde. Doch würde in diesem Falle, in welchem weder Phantasie noch Empfindung vorherrschen, die Anwendung solcher Mittel eine gemachte, also ungehörige sein. Die einfache Erzählung schliesst sie aus. Auch die Begleitung unterscheidet sich von der des vorigen Recitativs bereits durch reichere Harmonien und lebendigere Ablösung derselben. Der Grund davon, dass die Musik hier mehr zur Geltung kommt als die Sprache, ist übrigens minder in dem Epischen der Dichtung, als in dem bedeutungsvolleren Inhalte überhaupt zu suchen. In dem d r a m a t i s c h e n Recitativ dieses Stils, z. B. in Spontini's »Vestalin«, als Cinna den Licinius fragt:
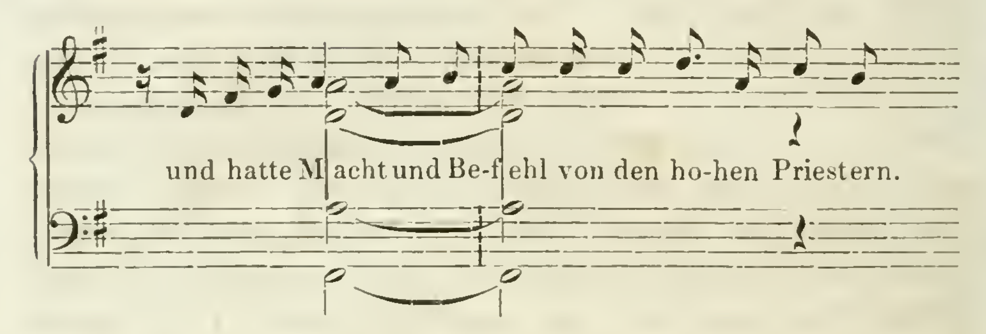


ist der Musik dieselbe Freiheit gestattet. Es ist jedoch hier weniger der Inhalt der Worte, als der C h a r a k t e r des römischen Feldherrn, welcher die musikalische Breite als den treffendsten Ausdruck idealer Grösse nothwendig macht.

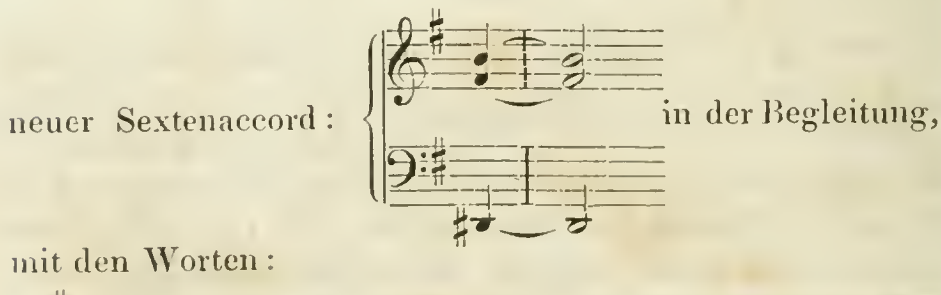
An die Art des vorigen anlehnend, aber doch schon auf die leisesten Schattirungen der Stimmmodulation eingehend, ist Mendelssohn's Recitativ aus »Paulus« componirt:



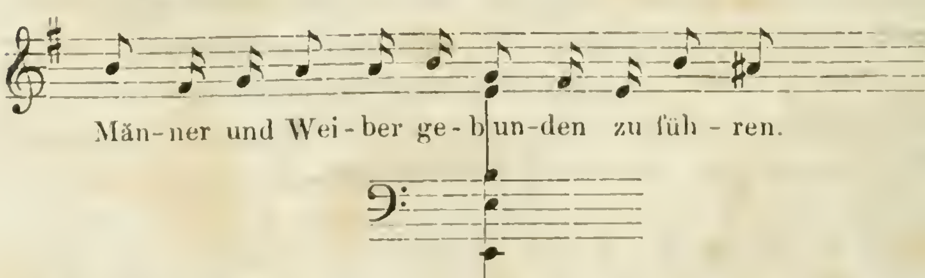
Die Stimme, ein tiefer Sopran, kann ohne jede Anstrengung, in grössester Ruhe beginnen. Sie steigt aber gleich darauf bis zu einer Octave in die Höhe:



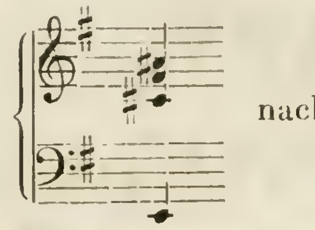
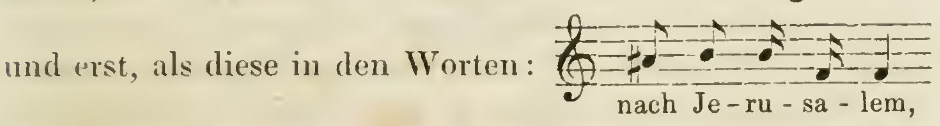
indem bei »Macht« bereits die Begleitung mit einem bis zu »Befehl« ausgehaltenen Sextenaccorde hinzutritt, der nicht mehr der ersten Tonart *H*-moll angehört, sondern zur Vermittlung der Modulation nach *G*, von *D*-dur genommen ist. »Macht und Befehl« kommen so zu jener Bedeutung, die Mendelssohn hineinlegen wollte. Der unbestimmte Abschluss mit der Terz auf (ho-hen Priestern,) zeigt, dass der Satz noch nicht zu Ende ist. Ganz unvermittelt folgt ein neuer Sextenaccord:
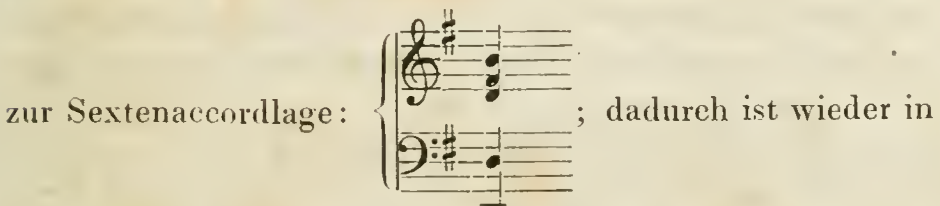


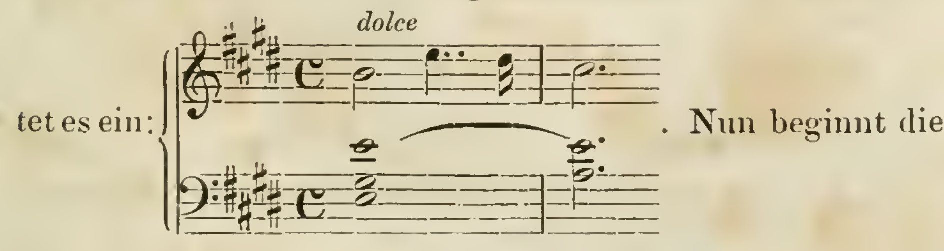
in der Begleitung, mit den Worten:



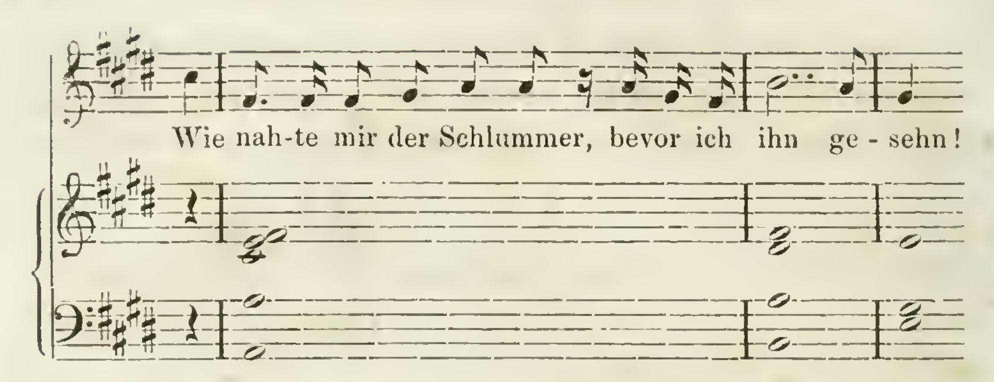
Es ist eine neue Empfindung, welche so Ausdruck gewinnt. In der Mollharmonie bei »gebunden« gelangt dieser zu grössester Bestimmtheit. Wieder tritt diese Harmonie aber

früher ein, als der Satz zu Ende ist; hier deshalb, weil »gebunden« hervorgehoben werden soll. Der Satz schliesst auch nicht in *E*-moll, sondern wendet sich zur Dominante von *h*, indem der Secundenaccord:  nach einer Auflösung drängt. Auch die Begleitung will also reden; sie fordert die Stimme zu einer Auflösung heraus, und erst, als diese in den Worten: 

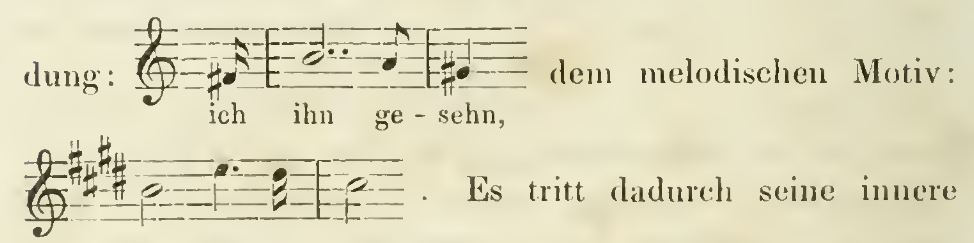
gegeben ist, kommt sie dazu, und zwar der Regel gemäss, zur Sextenaccordlage:  ; dadurch ist wieder in geistvoller Weise der Uebergang zu dem gleich darauf folgenden *Arioso* vermittelt. Indem so die Begleitung an dem Ausdrucke der Worte immer mehr Theil nimmt, geht die Composition in das Recitativo obligato, in das mit selbstständiger und reicherer Begleitung über. Der Begriff kehrt so zu seinem Ursprunge, der Empfindung, zurück und diese offenbart sich in der Hieroglyphe des Tones.

Einen treffenden Beleg hierfür giebt das Recitativ der Agathe aus Weber's »Freischütz«: »Wie nahte mir der Schlummer.« Ein kurzes, sanft hinauf- und wieder herabwogendes, von gehaltenen Harmonien begleitetes, melodisches Motiv leitet es ein: 

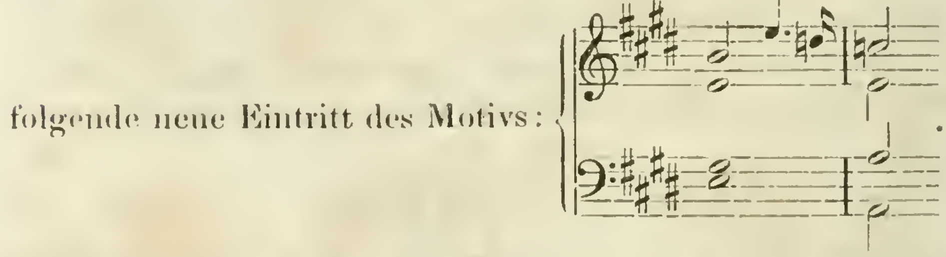
. Nun beginnt die Stimme:



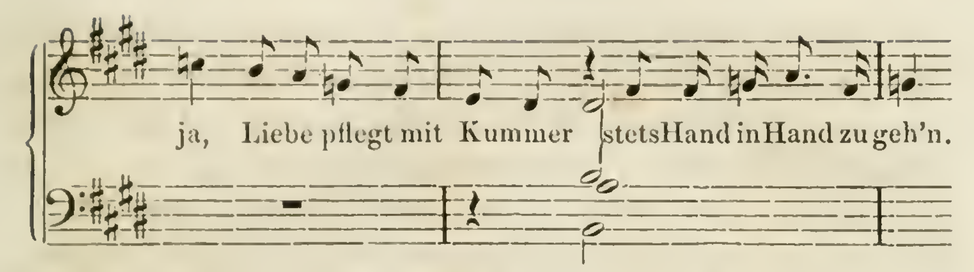
indem sie das erste Wörtchen »Wie« ungewöhnlich betont. Es ist eine Gefühlsbetonung, mit welcher der Componist das in der Sprache verhüllt liegende »Nimmer!« ausdrücken wollte. Der Quint-Sexten-Accord der gleich darauf einsetzenden Begleitung erhöht dies noch harmonisch. In »bevor ich ihn gesehn« hat »ihn« einen logischen Accent, sowohl durch Höhe und Länge des Tons, als durch Harmoniewechsel besonders hervorgehoben. Sehr geistvoll entspricht die Wendung:



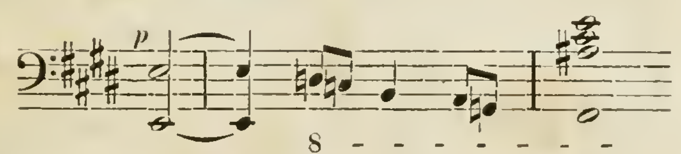
dem melodischen Motiv: . Es tritt dadurch seine innere Wahrheit hervor, und so gewinnt es poëtische Bedeutung und mit der sich zu gleicher Zeit ergebenden formalen Einheit erwächst die musikalische Schönheit. Wie bewusst sich dessen der Componist war, zeigt der unmittelbar darauf, also mit dem Schlusse dieses Absatzes folgende neue Eintritt des Motivs:



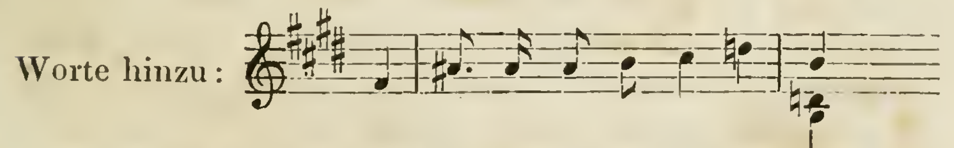
Es wendet sich jedoch hier nicht nach Dur, sondern nach Moll, um in eine neue Stimmung, und zwar eine schmerzliche überzuleiten:



Die musikalische Behandlung der ersten Worte ist ganz aus der Empfindung hervorgegangen. Bei dem Worte »Kummer« würde sich die gewöhnliche Sprache gewiss nicht zur Tiefe, sondern etwas zur Höhe wenden. Vor dem Auge der nachempfindenden Phantasie des Componisten steht aber nur die schmerzliche Herabstimmung der Seele. Dennoch ist keinesweges gegen den Sprachaccent verstossen. Hiermit steht auch die Unterbrechung der Worte bei »Kummer« durch eine Pause und den nachschlagenden Septimenaccord in Verbindung. Die Sprache würde »mit Kummer stets Hand in Hand zu geh'n« eng aneinanderketten. Um sich nun von derselben nicht allzuweit zu entfernen, und doch der Idee des Componisten treu zu bleiben, muss die Sängerin die Pause auf das geringste Maass beschränken. — Im weiteren Verlauf des Recitativs senken sich in der Begleitung die Bässe leise zur Tiefe:

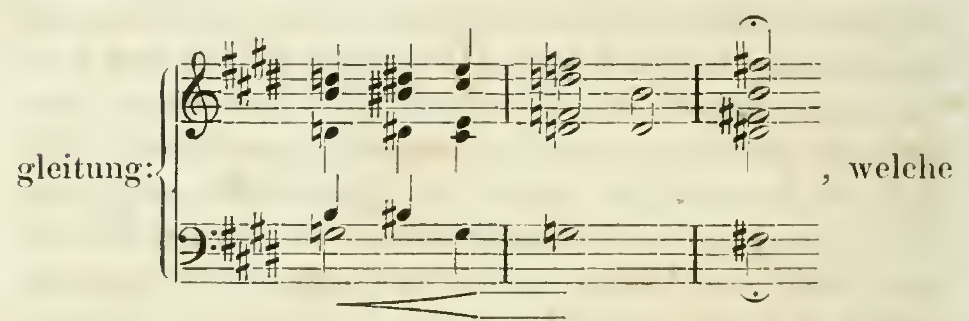


und während der zuletzt hinzutretende Hauptseptimenaccord lange aushält, treten in süss-elegischem Tone die Worte hinzu:
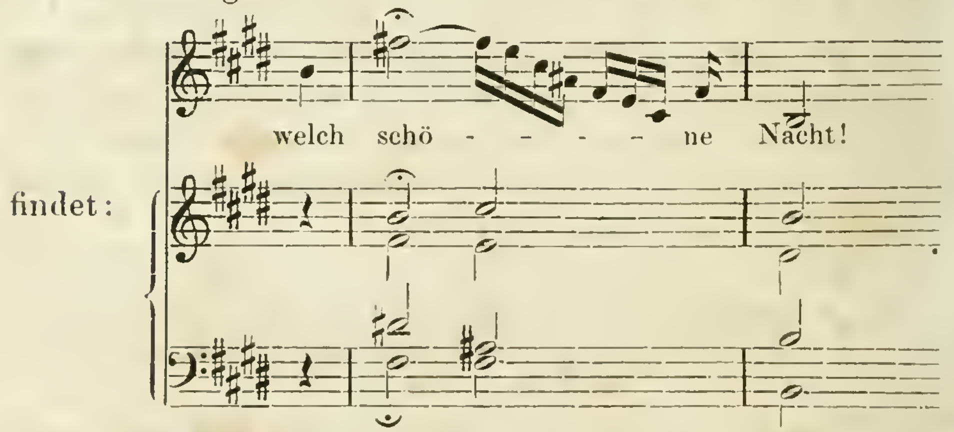


Es ist also das sanfte Dahinziehen des Mondes, das die Begleitung andeuten soll, um den Uebergang zu der neuen Empfindung zu vermitteln. Die Phantasie des Componisten geht auf die Situation ein und sucht sie nach dem ihr vorschwebenden Bilde lebendig auszumalen.

Die Musik kann keinesweges ein wirkliches Bild von dem Monde geben. Dies will und darf sie aber auch nicht. Nur, was sich zu gleicher Zeit bei der Anschauung in Gefühl und Phantasie identificirt; der Eindruck der ruhigen Bewegung des Gestirns und der des nächtlichen Himmels, steht in Tönen vor der Seele des Componisten und er giebt es so sprechend als möglich wieder. Aehnlich verhält es sich mit der chromatisch hinaufmodulirenden gleich darauf folgenden Begleitung:
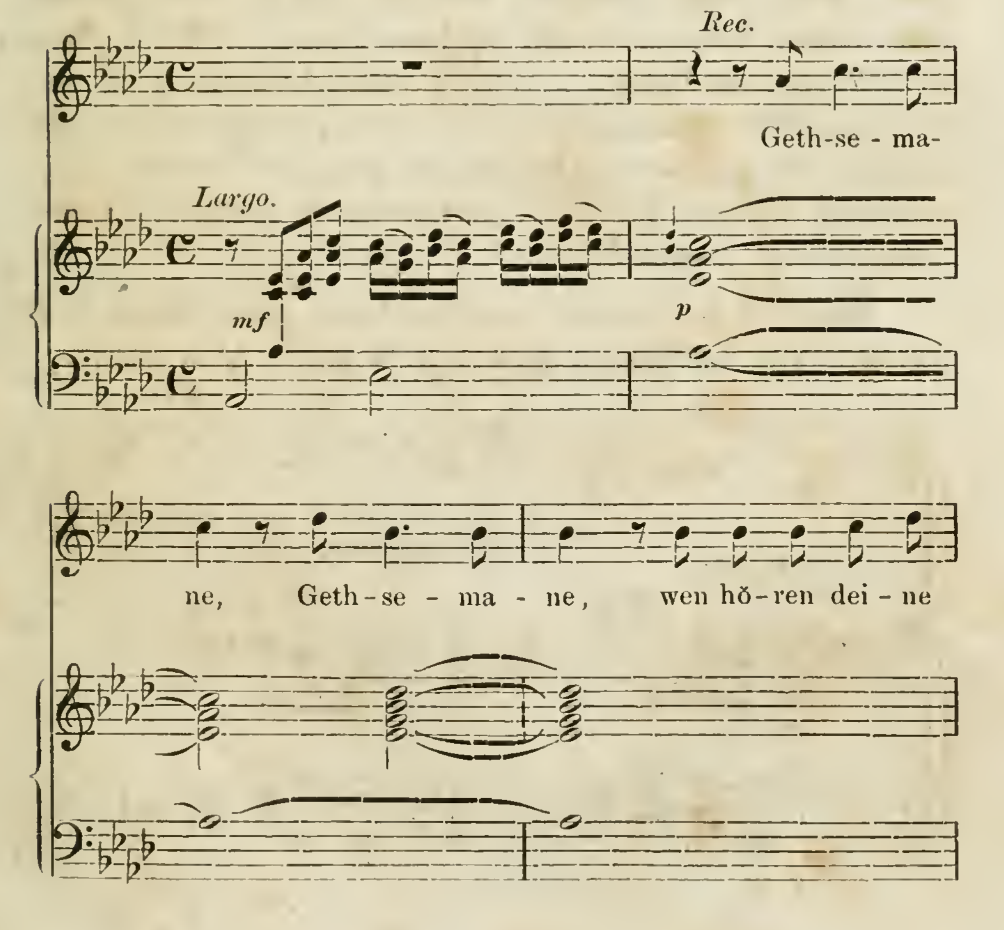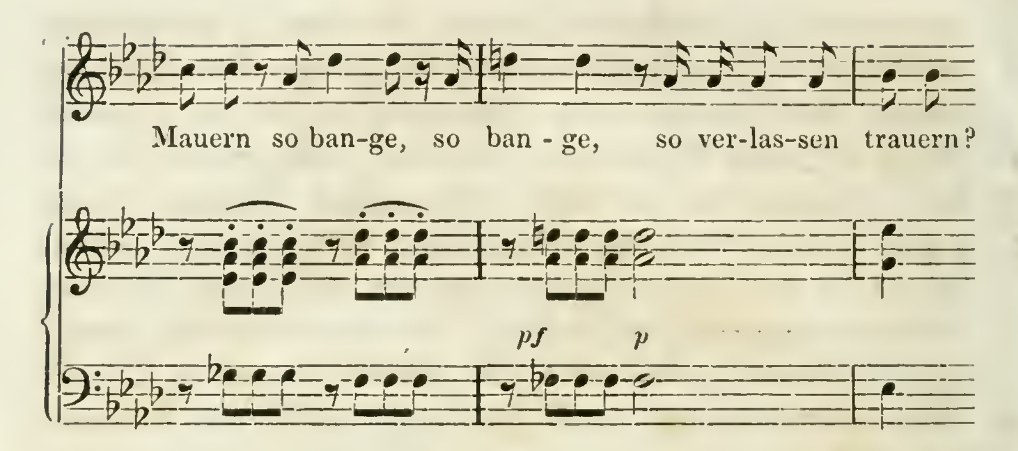


, welche ihre Erklärung in den sich daran anschliessenden Worten findet:



Es ist der ruhig flimmernde Glanz der Gestirne, den der Componist auf solche Weise malt, und der seinen höchsten Ausdruck in dem reichen Figurenschmuck findet, in welchem sich die Stimme bei dem Worte »schön« ergeht. Hier ist es keineswegs die Tonbewegung oder die Tonfarbe, in welchen sich irgend eine Anschauung aus der Wirklichkeit abspiegeln soll, sondern es ist das Tonmaterial an sich, zu höchstem Reize entfaltet, das den Sinn des Wortes, musikalisch idealisirt, wiedergiebt. Die Musik erscheint hier in ihrer eigensten Weise und geht weit über den Sprachausdruck hinaus. Sie knüpft an den Vocal der Hauptsylbe
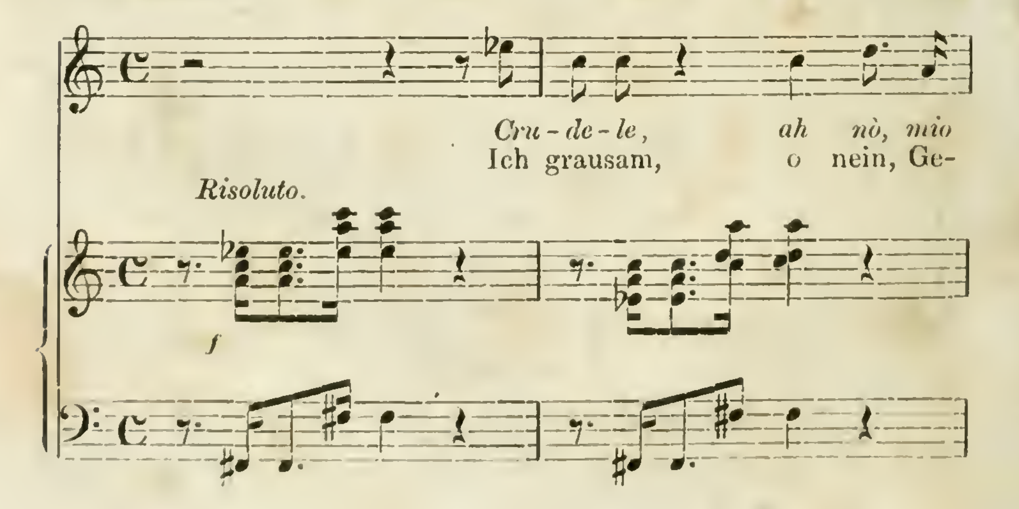
des Wortes an, und dies tönende Element in der Sprache entwickelt sie nun zu einer Tonfigur, die den Charakter der reinen Musik an sich trägt. Je mehr sie sich aber diesem, ihrem eigensten Wesen nach gestaltet, desto mehr geht sie in die abgerundete Tonform über. Das Recitativ würde jedoch seinen Charakter aufgeben, wenn es von diesem Mittel in zu ausgedehntem Maasse Gebrauch machte. Selbst ein blosser Tonschmuck, der zu oft erschiene, würde eine Ueberladung herbeiführen. Ebenso verhält es sich mit Wortwiederholungen, weil diese den natürlichen Fortgang der Sprache hemmen. Da, wo aber die Sprache selbst Wörter emphatisch wiederholt, oder wenigstens wiederholen könnte, wo sie also ins L y r i s c h e oder ins R h e t o r i s c h e übergeht, darf auch das Recitativ von der W o r t w i e d e r h o l u n g Gebrauch machen. Ein Fall dieser Art findet sich in dem ersten Recitativ aus Graun's »Tod Jesu«:
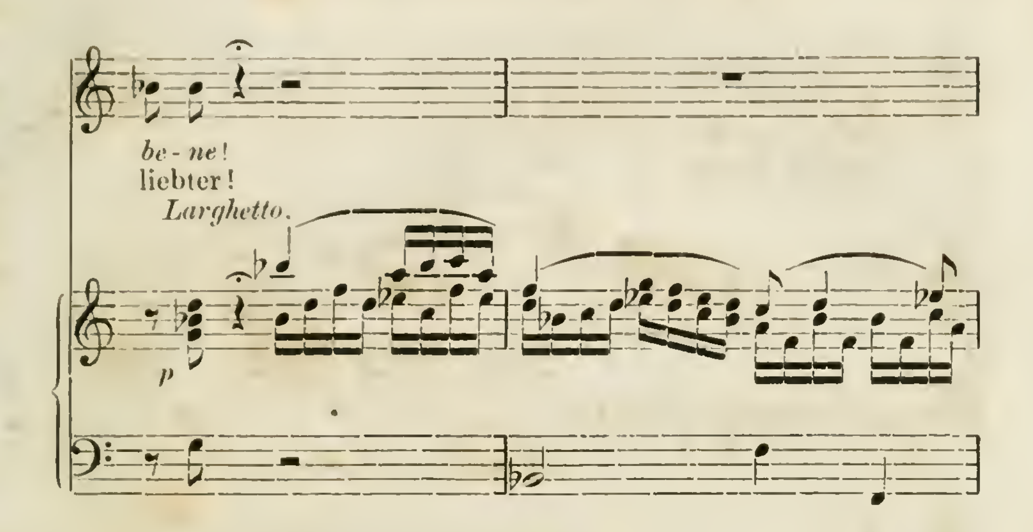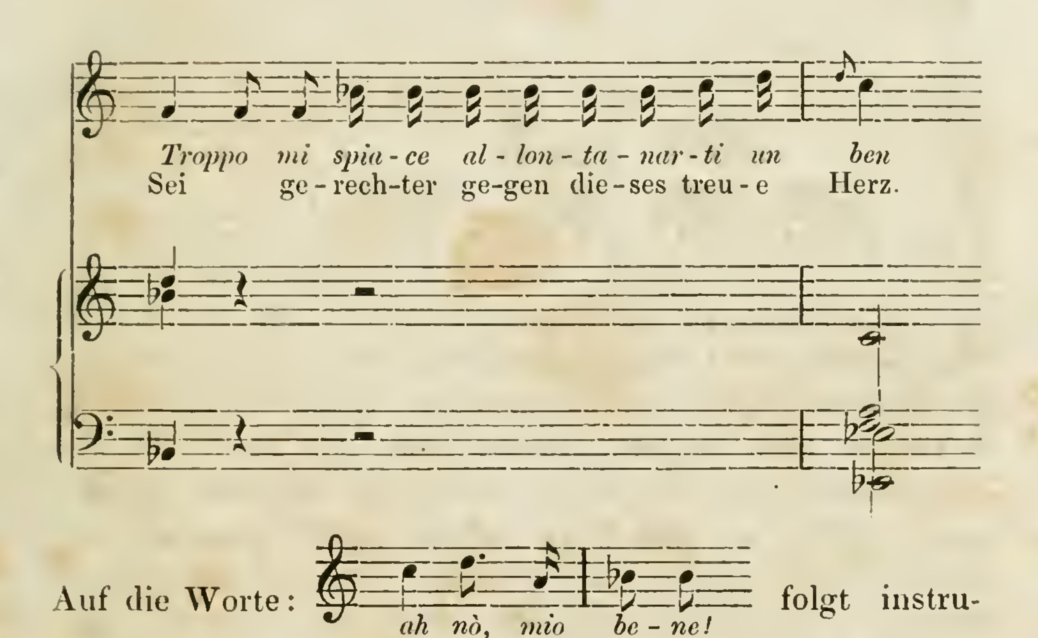




«Gethsemane« wiederholt auch die Sprache, und »so bange« könnte sie wiederholen. Die Musik geht nicht allein darauf ein, sondern weit darüber hinaus, indem sie bei der Wiederholung die verschiedenen Abstufungen und Uebergänge des Gefühls malt. Dass sie aber nicht Alles, was sie nach ihrer Weise zum Ausdruck bringen möchte, der Stimme anvertrauen kann, beweis't die leise bewegte Begleitung zu den Worten »so bange«. Würde diese Bewegung in den Gesang selbst hineingelegt werden, so würde die Tonmalerei die vom gebildeten Geschmack gezogene Grenze überschreiten. Ohne diesen zu verletzen, ist dergleichen nur instrumental auszudrücken.
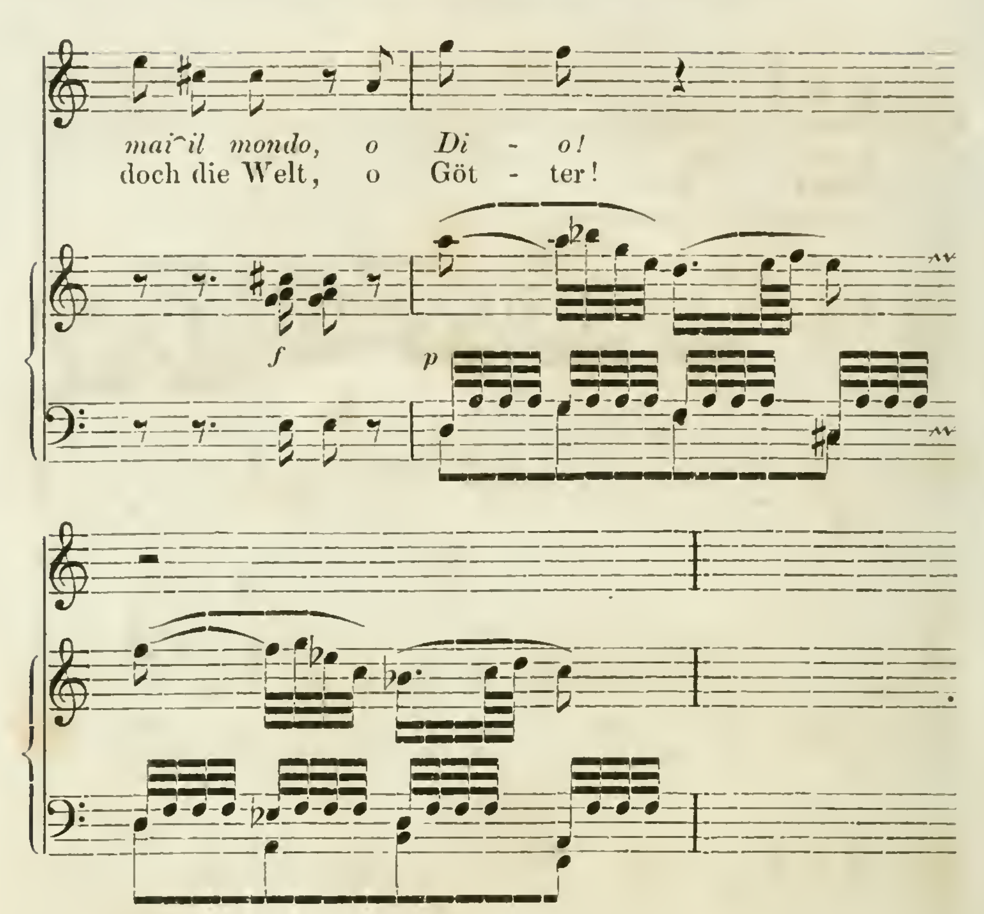
Wie weit die Musik so in ihrer Lyrik gehen kann, zeigt das Recitativ der Donna Anna aus Mozart's »Don Juan«:







Auf die Worte: *ah nò, mio be - ne!* O nein, Ge - lieb - ter! folgt instrumental der ganze Erguss ihrer Zärtlichkeit, wofür speziell in den Worten gar keine Veranlassung liegt. Es ist die empfindende Phantasie des Componisten, die subjectiv ausspricht, was in den Worten liegen könnte, und nach dem Charakter der Donna Anna und nach der ganzen Situation, ihrem Bräutigam gegenüber, der sie grausam nennt, darin liegen muss. Dasselbe ist mit dem später Folgenden der Fall:



Dem Gefühl der Liebe zu dem Geliebten stellt sich das der Liebe zu ihrem Vater gegenüber; bei aller Zärtlichkeit zu Ottavio fühlt sie doch, dass es jetzt noch nicht Zeit zur Vermählung sei. Die Worte schweigen hierüber; Mozart legt es aber in sie hinein und spricht es instrumental aus. Einem Hörer, dem sich das Verständniss der musikalischen Sprache ganz erschlossen hat, tritt so der poëtische Gedanke des Tonkünstlers entgegen, der hier über den des Dichters weit hinausgeht. Dass auch in diese Stelle nichts hineingedeutet ist, beweis't das folgende, später zu besprechende Rondo, in welchem Mozart die angeführten Motive beibehält, und sie in grösserer Ausführung einander gegenüberstellt. In diesem Beispiel findet sich also eine zwar an den Wortinhalt anknüpfende, doch über ihn weit hinausgehende, für sich selbstständige Seelenmalerei in Tönen. Es hat sich nicht blos der Uebergang zur abgerundeten musikalischen Form, sondern auch der zur reinen

Instrumentalmusik herausgestellt und mit der psychischen Berechtigung ist auch die Möglichkeit eines bestimmten Toninhaltes derselben nachgewiesen.

Indem wir nun auf die verschiedenen Stadien zurückblicken, welche das Recitativ von den ersten syllabischen Accenten bis zu dem Ausmalen der feinsten, mit Worten kaum oder gar nicht anzudeutenden Gefühle durchlaufen hat, so tritt uns indirect auch die Antwort auf die Frage entgegen: ob und wann und in welcher Art eine Tonmalerei gestattet sei? Sobald sie der Erhöhung oder Erweiterung des Wortsinnes in der Weise dient, dass Gefühl und Phantasie lebendiger und bestimmter angeregt werden, oder sobald sie dem Gefühl, für das das Wort nicht mehr ausreicht, zum sprechendsten Ausdruck verhilft, ist sie ohne Zweifel gestattet. Diese Wirkung wird aber nicht erreicht oder schlägt in ihr Gegentheil um, sobald durch die Tonmalerei die tönende Wirklichkeit in der unorganischen, wie auch in der organischen Schöpfung selbst copirt wird. Die Musik ist hierzu viel zu ätherisch. Wo sich nun ein Versuch dieser Art ausser auf dem Gebiet des Komischen findet, ist er als Ausdruck des Naiven zu entschuldigen, nicht aber als mustergültig hinzustellen. Dies giebt den Maassstab für die Beurtheilung der Tonmalerei z. B. in Haydn's »Schöpfung« und »Jahreszeiten«. Wenn er das Chaos malt, den scheidenden Winter, den kommenden Frühling, so geschieht dies in einer, den Vorgang durchaus vergeistigenden Weise; wenn er den Schnee fallen, den Bach rieseln, den Hirsch dahineilen lässt, so ist dies eine musikalische Versinnlichung ihrer Bewegung, ganz abgesehen von ihrem Lautwerden; wenn er die Bienen summen, den Hund bellen lässt, so ist dies schon naiv, d. h. über die Grenzen des Conventionellen hinausgehend; doch weil es nicht das wirkliche Summen und Bellen wiedergeben, sondern nur ungefähr dasselbe andeuten will, immerhin zu toleriren; wenn er aber den Löwen brüllen, den Hahn krähen, die Flinte knallen lässt, so sind damit nicht allein die conventionellen Schranken überschritten, sondern dadurch,

dass die Musik mit der Wirklichkeit wetteifern will und diese doch nicht erreicht, schlägt die intendirte Wirkung in ihr Gegentheil um und erregt Lachen.

In all den bisher zur Sprache gebrachten Fällen ist, wie ich wiederholt bemerke, die Bedeutung des Tones und der Tonverbindungen an sich im strengen Sinne noch immer ausgeschlossen geblieben; auf sie speziell einzugehen, muss der Besprechung des Toninhaltes vorbehalten bleiben. Es sollte hier nur gezeigt werden, auf welche verschiedenen Weisen die Musik in Verbindung mit der Sprache zu der Entwicklung ihres eigensten Wesens gelangt, und ihrer Natur gemäss eine immer grössere Ausdehnung erreicht. Ferner, wie die recitativische Ausdehnung auf ein bestimmtes Maass zu beschränken ist, wenn sie dem guten Geschmacke genügen soll. Und endlich, wie die höchste Entwicklung der Musik im Recitativ der Beginn jener abgerundeten Tonformen ist, auf die ich in den ferneren Vorträgen näher eingehen werde.

Nach dem Voraufgegangenen würden für die Beurtheilung des Recitativs die Worte zuerst unsere Aufmerksamkeit verlangen. Sie müssen treffend, dem Gegenstande angemessen sein; natürlich, doch nicht glatt; edel, nicht schwülstig; erschöpfend, weder weitschweifig noch aphoristisch; die Phantasie anregend, aber nicht durch übergrossen Bilderreichthum verwirrend; das Gefühl belebend, aber nicht durch Ueberschwänglichkeit beunruhigend. Ob nun in gebundener oder ungebundener Rede, ob gereimt oder reimlos, ist diesem untergeordnet, die poëtische Form theilt die Freiheit der musikalischen, und kann, wie diese, auch minder streng ausgebildet erscheinen.

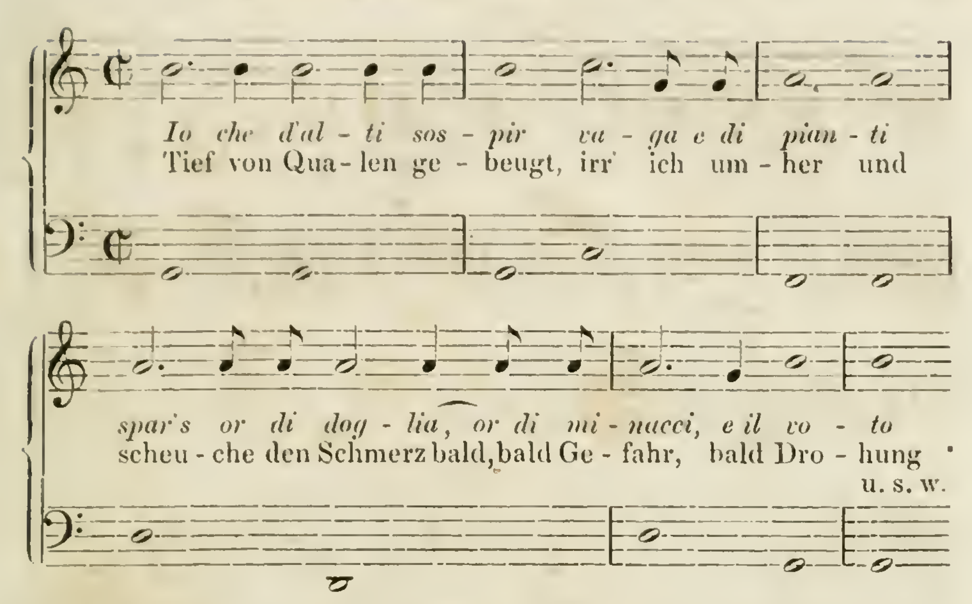
Die Musik muss sich in dem Ausdruck der Empfindung weit über die Sprache hinausschwingen, wenn sie für sich Berechtigung haben soll. Ehe dies geschehen kann, hat sie aber auf sie einzugehen. So ist zuerst die Art der Redeform in Betracht zu ziehen, der Ton, welchen die Sprache anschlägt; ob der der gewöhnlichen oder der emphatischen Rede. Hiermit ist die Musik entweder auf die

äussersten Grenzen blos erhöhter Accentuation zurückgewiesen, oder sie kann diese allmälig bis zu grösserer Selbstständigkeit erweitern. Auch die Tonbewegung ist dadurch bestimmt. Dann will jener Ton der Rede, in welchem sich eine bestimmte Höhe oder Tiefe ausspricht, derselben abgelauscht sein, damit er kunstwahr wiedergegeben werden könne. Der ruhige Sprechton unterscheidet sich so von dem der Ausrufung oder der Frage; der phantasieerhöhte von dem empfindungsvollen und leidenschaftlichen. Hiernach regelt sich auch der Tonumfang.

Von dem Wechsel der Empfindung in der Sprache wird nun die Wahl der Modulation bestimmt. Sie hat den Uebergängen der Rede zu entsprechen, und darf nicht unruhiger sein, als diese. Stehen die Worte in nächster Beziehung zur redenden Person, so hat die Modulation auch auf die Eigenthümlichkeit des Charakters Rücksicht zu nehmen. Wie vorher erwähnt, haben z. B. Verstandesmenschen wenig oder gar keine Modulation in ihrer Rede, Gemüthsmenschen dagegen viel, und im ruhigen Gemüthszustande modulirt die Stimme ebenfalls weniger, als im leidenschaftlich erregten. Nach einer, wie nach der andern Seite muss die Musik jedoch in der Wahl ihrer Ausdrucksmittel maassvoll bleiben. In den einzelnen Modulationswendungen selbst, namentlich in den nothwendig werdenden Schlüssen und Trugschlüssen, muss wieder Mannichfaltigkeit herrschen. Nun würden die Höhenpunkte der Rede ins Auge zu fassen sein, dass diese auch musikalisch besonders hervortreten. Dann muss sich, vornämlich bei empfindungsvollen Stellen, die Wahrheit der Rede auch in entsprechenden Gefühlsbetonungen wiederspiegeln. Hierauf kommen die logischen und grammatischen Accente in Betracht. Bis zu diesem Punkte würde die Behandlung einer Sprache der einer andern sehr ähnlich sein. Die Musik würde auch in jeder Uebersetzung wahr bleiben, ob ein Wort in dieser Sprache mehr und anders zu accentuirende Sylben hätte, als in jener, oder nicht; wenn es nur den gemeinten Inhalt in sich trägt. Zuletzt erst käme es

zur Beurtheilung der syllabischen Accentuation. Hier hat der Componist streng nach den Regeln der Prosodie einer jeden speziellen Sprache zu verfahren. Obwohl Verstösse hiergegen also im Grunde die geringsten sind, so werden sie von dem gewöhnlichen Hörer doch am ersten bemerkt und am strengsten beurtheilt. Dass sich nun das Recitativ über eine von blosser Sprach- und Seelenkenntniss dictirte, mehr oder weniger phrasenhafte Tonverbindung erhebe, muss sich in ihm ein lebendiges Gefühl und eine reiche Phantasie kund geben, und trotz aller ihm sonst eingeräumten Freiheit wird es dann nur unsern vollen Beifall sich erringen, wenn es wirkliche musikalische Schönheiten enthält.
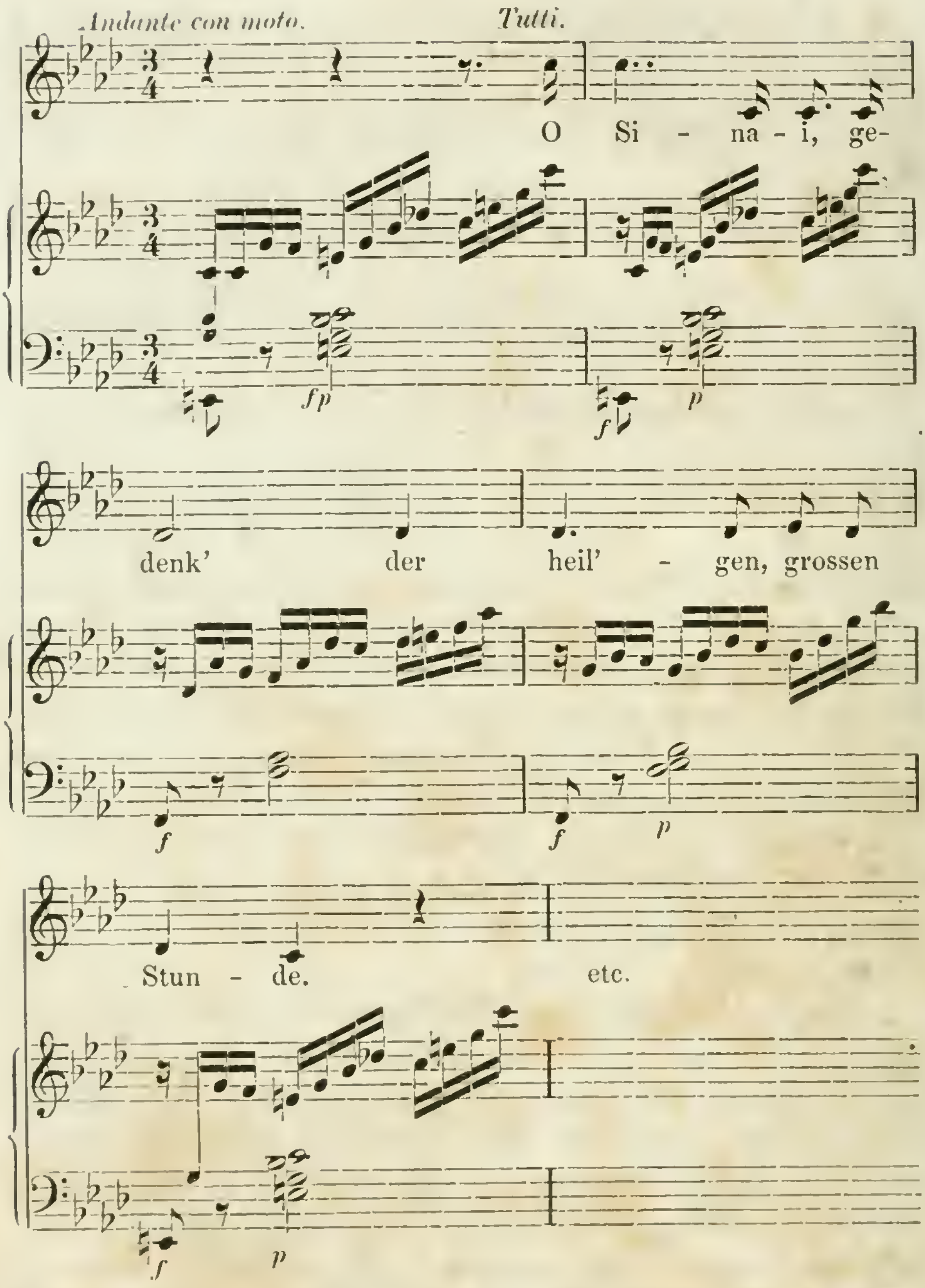
Es hat übrigens langer Zeit bedurft, bis das Recitativ sich nach all diesen Richtungen hin unter der Hand der Künstler zu seiner jetzigen Vollkommenheit ausgebildet hat. Die Kunstgeschichte erzählt, dass noch zu der Zeit Palestrina's (um 1600) die Contrapunktisten von der einfachen Musik, namentlich der Volksmusik, wenig gehalten hätten. Diese genügte ihnen nicht, weil sie nicht kunstvoll war. Selber launige Texte wurden, wie z. B. im Madrigal, contrapunktisch componirt. Nirgend trat ein grösseres Missverhältniss heraus, als wenn solche vielstimmige Musik dramatisch verwendet werden sollte. Von den gebildeten Laien jener Zeit wurde dies in solchem Maasse empfunden, dass zu Florenz unter dem Vorsitz des Grafen Bardi di Vernio eine Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern zusammentrat, um den rechten dramatisch-musikalischen Ausdruck für die Belebung des altgriechischen Drama's zu finden. Besonders Gallilei, der Vater des berühmten Astronomen, Caccini und Peri sollen es gewesen sein, denen es gelang, durch ihren streng an die Worte anlehnenden Gesang zur Theorben- oder Lautenbegleitung sich Beifall zu erringen. Man nannte diesen Gesang Monodie, Einzelgesang. Als ein Beispiel eines solchen sei der Anfang des Prologs aus Caccini's »Euridice« angeführt:



Unverkennbar ist es das Recitativ in seinen ersten Anfängen. Mondeverde begleitet es in seinem »Orfeo«, den er 1607 schrieb, mit einem *Basso continuo*. Ausgebildeter erscheint es bereits in den Kammercantaten von Carissimi (1640 — 80); es fliesst durch seine Coloraturen aber fast mit der Arie zusammen. Legrenzi steckt beiden schon ihre bestimmte Grenze, und Scarlatti (1680 — 1725) erfindet nicht allein das obligat begleitete Recitativ, sondern er giebt ihm auch bereits die Vollendung, in welcher wir es kennen.

Der Versuch der Wiederbelebung des alt-griechischen Drama's hat sich in der Geschichte der Musik noch zweimal wiederholt und ganz verschiedene Resultate ergeben. Einmal war es Gluck, der hierdurch zu seiner Opernreform geführt wurde und namentlich die Arie, wie wir im nächsten Vortrage sehen werden, von ihren virtuosen Auswüchsen befreite. Das anderemal war es Richard Wagner, welcher, um dem steten Fortschreiten der Handlung jedes musikalische Hemmniss aus dem Wege zu räumen, die grössern abgerundeten Tonformen fast ganz in's Recitativmässige zerfliessen liess.

Es finden sich übrigens auch Recitative, welche für den Chor geschrieben sind. So z. B. das aus Mendelssohn's »Athalia«:



Sie unterscheiden sich von den Solorecitativen nur dadurch, dass sie im Takte gesungen werden müssen, da viele Stimmen nur hierdurch zur Uebereinstimmung kommen können.

Die rein instrumentale, also des Wortes entbehrende Anwendung des Recitativs, wie sie sich z. B. in Seb. Bach's chromatischer Fantasie, in Beethoven's *D*-moll-

Sonate, ja selbst mehrstimmig canonisch in Mendelssohn's erster Orgelsonate findet, hat eine besondere Bedeutung, und kann auch erst unter Toninhalt eingehender besprochen werden.

Jetzt würde es nun die Aufgabe sein, aus der Einheit des Inhaltes, welchen die Musik in der ihrem Wesen am meisten entsprechenden Verbindung mit dem Worte gewonnen hat, ihre Mannichfaltigkeit gemäss jener Logik entstehen zu lassen, wie wir sie auf dem Höhenpunkte ihrer Entwicklung in der Liedform kennen gelernt haben. So werden die Tonstücke ganz naturgemäss immer grössere Ausdehnung gewinnen und sich aus innerer Nothwendigkeit und doch in voller Freiheit die höheren Formen ergeben. Die erste, welche ich davon zu besprechen hätte, wird die Arie sein.

Zweiter Vortrag.

Die Arie.

Die Eigenthümlichkeit des Recitativs bestand nach meinem vorigen Vortrage vornämlich darin, dass zu einem erzählenden oder eine Person redend einführenden, also einem epischen oder dramatischen Texte eine Musik hinzugetreten war, welche sich zwar in melodisch geordneter Tonreihe, doch ganz frei im Takte bewegte, der rhythmischen Gliederung entbehrte, sich an keine bestimmte Tonart hielt, und weil sie oft und fern modulirte, der Begleitung bedurfte. Letztere hatte sich aus ihrer ersten Dürftigkeit zuletzt zu einer Höhe geschwungen, auf der sie Seelensprache für das durch das Wort Unsagbare ward. Mit der Erreichung dieser Höhe in der Instrumentalpartie war aber auch wieder eine Melodie im vollen Sinne des Wortes entstanden, in der die Musik, gelös't vom Wort, sich derjenigen, die streng an das Wort gekettet war, als eine nothwendige Ergänzung gegenübergestellt hatte.

Dagegen bestand die Eigenthümlichkeit der in dem letzten Cyklus besprochenen einfachen Liedform besonders darin, dass sich ein durchaus musikalisch abgerundeter Satz oder eine in dieser Weise einheitlich zusammenhängende Reihe von Sätzen gebildet hatten, welche mit Text den Inhalt desselben erhöhten, ohne Text ihn wenigstens ahnen liessen oder mit ihrer fasslichen Melodie überhaupt leicht Anklang in der Seele fanden. Sie bewegten sich entweder

in einer und derselben Tonart, oder modulirten unter Zugrundelegung einer solchen nur in einem sehr geringen Grade zu den Tönen nächster Verwandtschaft, und nahmen die Begleitung als eine wünschenswerthe, keinesweges aber nothwendige Ergänzung auf.

Bei den nächst höheren Formen hatte sich die Erweiterung derselben durch die thematische Entwicklung zu einem festen Organismus ausgebildet, der alles Launenhafte von sich abgestreift hatte.

Während dem Recitativ also eine grössere musikalische Freiheit gestattet ist, muss es sich unter die strengere Botmässigkeit des Wortes stellen, und dies nicht allein in Bezug auf Prosodie, sondern auch in Bezug auf wahrheitsgetreuen, speziell charakteristischen Ausdruck.

Das Lied ist dagegen musikalisch in engere Grenzen gewiesen, und hat in Bezug auf das Wort grössere Freiheit. Es hat nur soweit sich an den Inhalt zu halten, als es die allgemeine Stimmung desselben wiedergiebt und nicht gerade gegen die Sprachform verstösst, muss aber seiner musikalischen Erfindung eine rhythmische Gliederung in kleinen Theilschnitten geben, in welcher es stets übersichtlich und leicht fasslich erscheint.
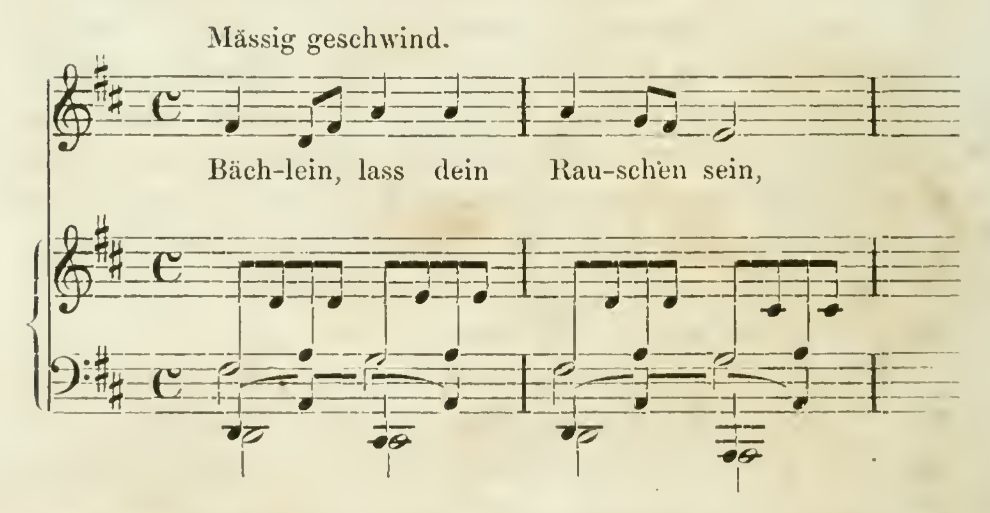
Das Recitativ schreitet stets fort und wiederholt sich nicht oder nur ausnahmsweise; das Lied beschränkt sich meist auf den Kreis einer Empfindung und wiederholt sich gern.

Aus diesem Vergleich möchte sich wohl aufs Beste ergeben, welche Grenzen die Liedform zu durchbrechen und welche Freiheit das Recitativ aufzugeben hat, damit beide ihre schönsten Eigenthümlichkeiten vereinigend, sich zu einer grösseren Form verschmelzen. Die kleinen Theilschnitte werden sich mehr und mehr zu grösseren Sätzen oder Perioden erweitern und eine speziellere Charakteristik des Ausdruckes aufnehmen.

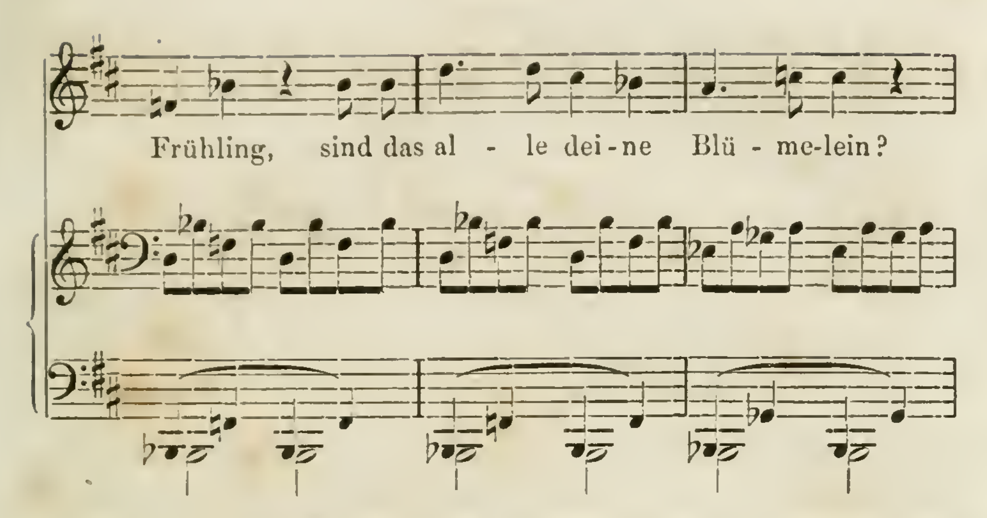
Hierbei wird es zwar nothwendig sein, auf den Inhalt der Worte besondere Rücksicht zu nehmen; aber doch nur insofern, als die Musik sich aus ihm ergeben hat und nicht

von ihm getrennt werden kann; nicht insofern, als die Wahrheit des musikalischen Ausdruckes sich auch psychologisch begründen lässt. Hierauf würde erst bei der näheren Besprechung des Toninhaltes eingegangen werden können.

Wir begegnen so zuerst dem durchcomponirten Liede. Dies beginnt schon damit, dass bei der Wiederholung der Melodie zu einer folgenden Strophe die von der ersten in Bezug auf Scansion etwa abweichenden Versfüsse in einzelnen Worten und Sylben eine Abänderung erfahren. Eine durchaus neue Composition der folgenden Strophe pflegt erst dann einzutreten, wenn in dieser eine ganz andere Empfindung ausgesprochen ist, als in der ersten. So ist Schubert's:
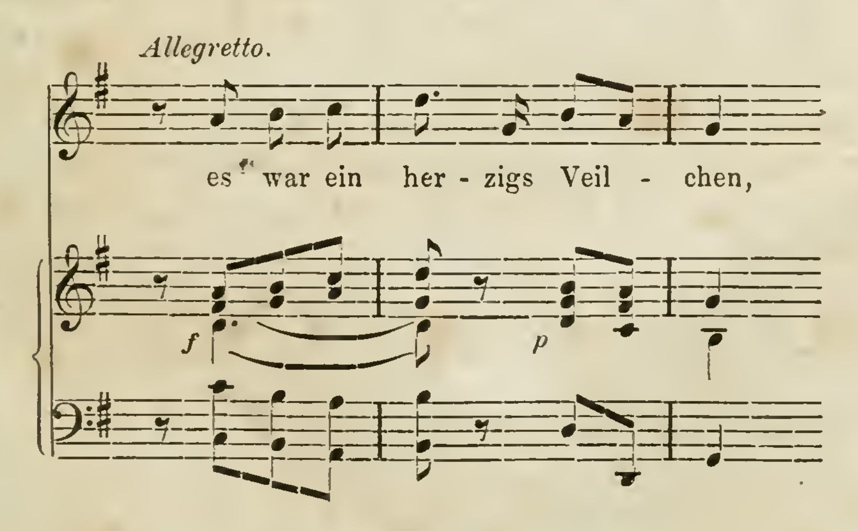


componirt. Nach dem Inhalt der ersten Strophe möchte der Sänger in der Freude, dass die Müllerin sein ist, Alles übertönen, was in der Natur singt und klingt. In der zweiten Strophe sehnt er sich nach einem Gegenstande, dem er sich mittheilen könnte, und findet sich in der ganzen Natur allein. So modulirt denn die Composition nach der Durtonart der kleinen Sexte und bringt in derselben eine ganz neue Melodie:
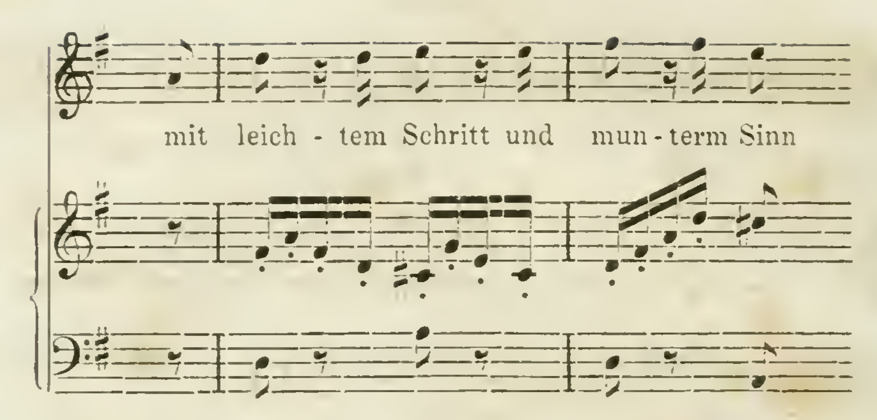


Um nun für die Form die nöthige Einheit zu gewinnen, kehrt der Componist zu der ersten Strophe mit ihrer Melodie zurück und damit er sie nicht blos wiederhole, stattet er sie mit einem erweiterten Schlusse aus.

Sobald der Inhalt des Liedes nicht, wie hier, lyrisch bleibt, sondern in das Epische oder Dramatische übergeht, pflegt es oft durchcomponirt zu werden. Es geht dann in die Form der Ballade oder Romanze über. Als Beispiel dafür sei Mozart's »Veilchen« angeführt.
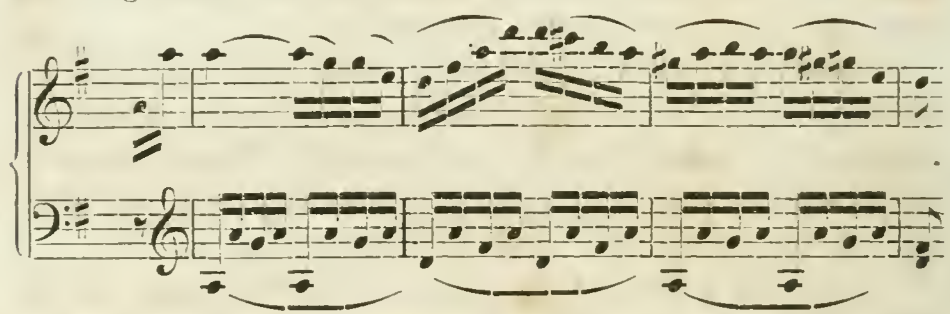
In einem kurzen, dreigliedrigen Satze zeichnet er, den Worten ganz analog, das Veilchen. Er schliesst in der Grundtonart vollkommen ab mit:



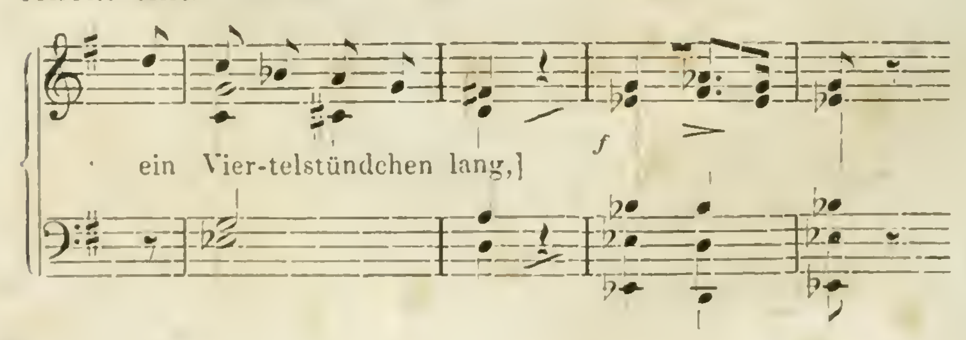
darauf führt er die



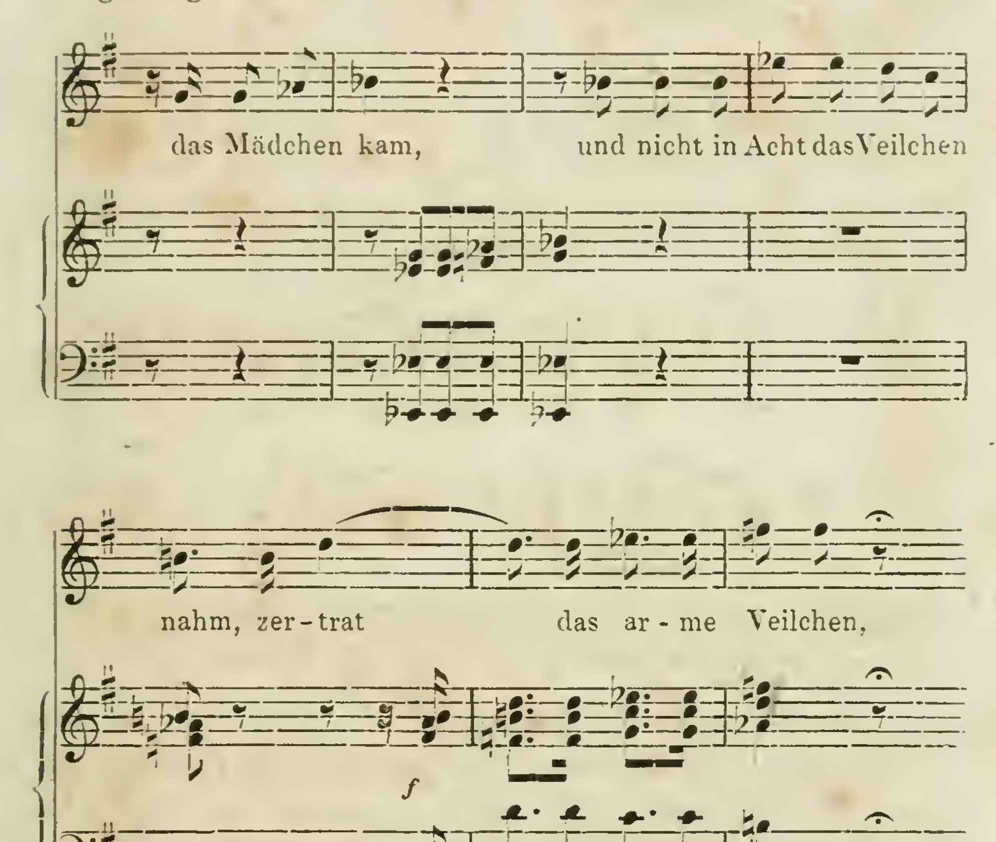
daherkommende Schäferin in einem viergliedrigen Satze auf der Dominante ein. Das Gedicht erzählt, dass sie singt. Mozart geht deshalb über das Epische nicht hinaus. Da er jedoch den Gesang selbst andeuten will, so lässt er ihn von dem begleitenden Instrumente ausführen:
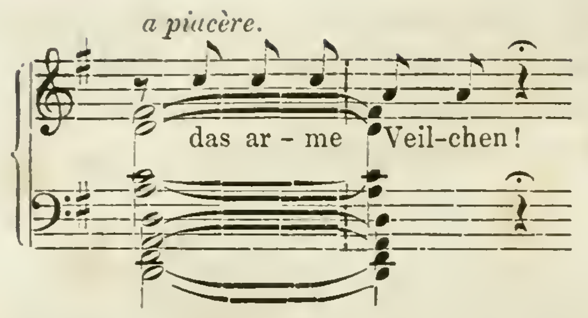


Das Veilchen trauert darum, dass es nicht schön genug sei, den Busen des Mädchens zu zieren, wie es dies so sehnlich wünscht. Für den Ausdruck der lyrischen Wendung des Gedichtes, in welcher die Trauer in Sehnsucht übergeht, wählt Mozart einen reich modulirenden Satz mit Halbschluss in der Minore. Eine trugschlussähnliche Harmonieüberschreitung, in der selbst parallele Quinten und Octaven nicht gescheut sind:
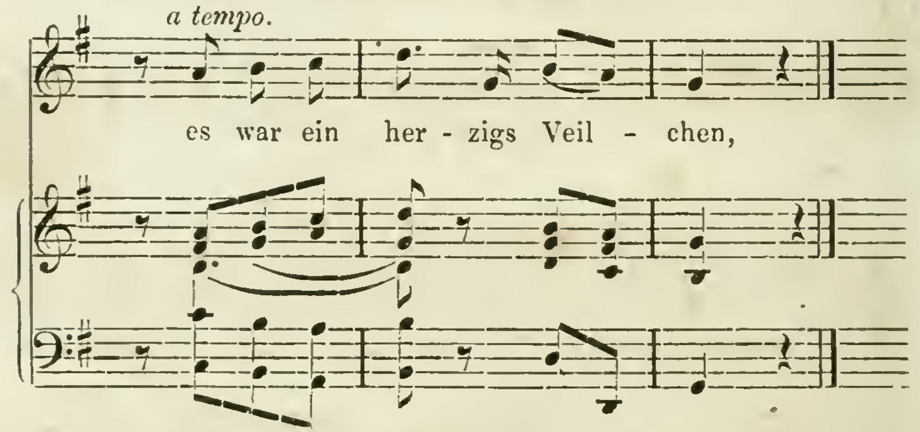


malt die Enttäuschung. Des Mädchens wirkliches Kommen, wie das Nichtbeachten und Zertreten des Veilchens sucht der Componist dramatisch zu vergegenwärtigen. Der Gesang wird deshalb recitativmässig und schreitet in einer Steigerung vorwärts:



wobei besonders die Aufhebung der rhythmischen Symmetrie bei: zer - trat und die Pause bei dem Eintreten der Katastrophe hervorzuheben ist. Das Dahinsinken des Veilchens und seine Freude im Sterben erfahren wieder eine melodische Behandlung, welche sich durch die Vereinigung beider Gegensätze in einen einzigen, von der Moll-Unterdominante in die Tonica zurückmodulirenden Satz auszeichnet. Wieder recitativisch erscheinen die Worte:



Um nun dem Ganzen eine einheitliche Abrundung zu geben und den Fortschritt der Handlung nicht durch eine Wiederholung des ersten Satzes in seiner ganzen Ausdehnung zu schwächen, schliesst Mozart, nur an denselben erinnernd, mit:



ohne jedes Instrumentalnachspiel.

Es wäre noch viel über diese meisterhafte Composition zu sagen, doch wollte ich nur daran zeigen, wie ihre Ausdehnung allein aus dem Inhalte hervorgegangen, und durch die Wahrheit des Ausdruckes die sonst nothwendige thematische Entwicklung ersetzt ist. Bei Compositionen dieser Art muss deshalb ein grosser Theil der Wirkung auch auf die Dichtung gesetzt werden.

Es ist zum öftern die Frage aufgeworfen worden: ob nicht eine Melodie, auf welche alle Strophen gesungen werden können, dem durchcomponirten Liede vorzuziehen sei? Hierüber kann jedoch allein die Intention des Componisten und der Grad der Vollendung des hiernach entstandenen Tonstückes entscheiden.

Eine einfache Melodie wird mehr Volksmässigkeit haben und deshalb meist leichter nachzusingen sein. Hier-

mit wahre Originalität zu verbinden, ist keinesweges so leicht, als es auf den ersten Blick scheint, zumal da die Melodie auch für jede Strophe geeignet sein muss. Der Volkston, welcher angeschlagen werden soll, muss sich nämlich mit einer treffenden Charakteristik verbinden, und dies ist um so schwieriger, als der Ausdruck dafür auch einfach sein soll.

Das durchcomponirte Lied lässt dagegen der Feinfühligkeit, der Phantasie und dem Geistreichthum des Componisten grösseren Spielraum, und gewährt in seiner Kunstmässigkeit dem Hörer Genuss. Es finden sich in der musikalischen Litteratur mehrere Beispiele, die zu Vergleichen in dieser Beziehung auffordern; u. a. Göthe's »Erlkönig«, der von Reichardt in der ersten, von Löwe und Schubert in der zweiten Art sehr gelungen componirt ist.

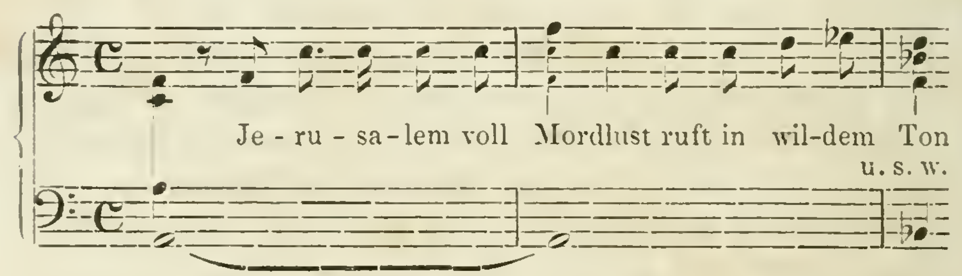
Aber die Intention des Componisten selbst unterliegt der Beurtheilung. Und hier kommt es darauf an, welcher Art nach der Idee des Dichters der Vorzug zu geben sei. Schubert's Composition des »Königs von Thule« ist z. B. ohne Zweifel sehr geistvoll; doch für die Bühnendarstellung des »Faust« als blos dahin gesummtes Lied des naiven Gretchen keinesweges populär genug. Zelter's einfache Weise ist volksmässig und charakteristisch, aber wieder nicht dem Gretchen in den Mund gelegt, sondern für eine Bassstimme componirt. Als blossen Erinnerungsklang würden wir uns die letztere aber ganz wohl von Gretchen gesungen denken können; der Intention des Dichters kommt sie jedenfalls näher, als die erstere.

Ebenso ist es auch mit dem Stil der Composition in Bezug auf die Gattung der Dichtung. Hymnus und Ode verlangen eine andere Melodie, als ein Tanz- und Trinklied oder eine Canzonette.

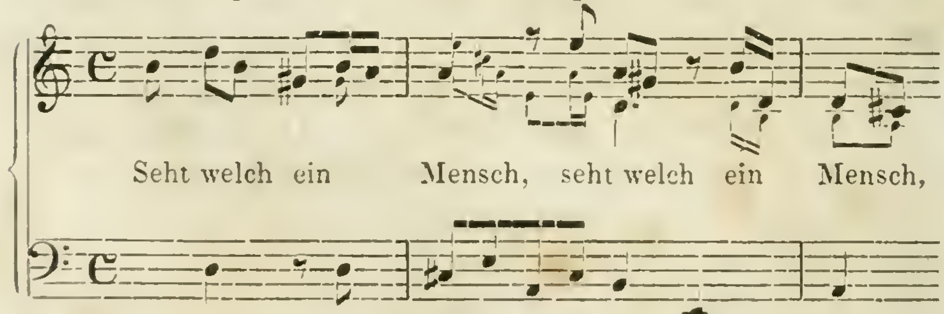
Alles dies gehört zwar weniger in die Besprechung der Form, als des Inhaltes, und doch ist es vorzugsweise dieser, durch welchen die höheren Compositionen für ihre äussere Erweiterung innere Berechtigung empfangen. Wenn der Inhalt nämlich eine solche Tiefe hat, dass das Wort nur

eine schwache Andeutung desselben bleibt und die ganze Empfindung des Dichters nur von der empfindenden Phantasie des Tonkünstlers nachgelebt werden kann, so gewinnt die musikalische Erfindung an sich eine grössere Fülle und Bedeutung und diese spricht sich schon in einem einfachen Satze, ja in wenigen Takten ganz anders aus, als im längsten Liede.

Oft bedient sich der Dichter, um den Tonkünstler zur Höhe solches Empfindens hinaufzuführen und es überhaupt auch hinreichend zu motiviren, des Recitatives. Sobald dies lyrisch wird, ist dem Componisten schon Gelegenheit geboten, das melodische Element dieser höheren Compositionsgattung, und wenn auch in noch so kurzen Zügen, zur Geltung zu bringen. Nachdem z. B. in dem Recitativ:



aus Graun's »Tod Jesu« von der verworfenen Mörderhand erzählt ist, die das dornengekrönte Haupt des Erlösers mit einem Stabe schlägt, geht die Dichtung nach den Worten »Ein Strom quillt Stirn und Wang' herab« ins Lyrische über und dem entsprechend ist die Composition:
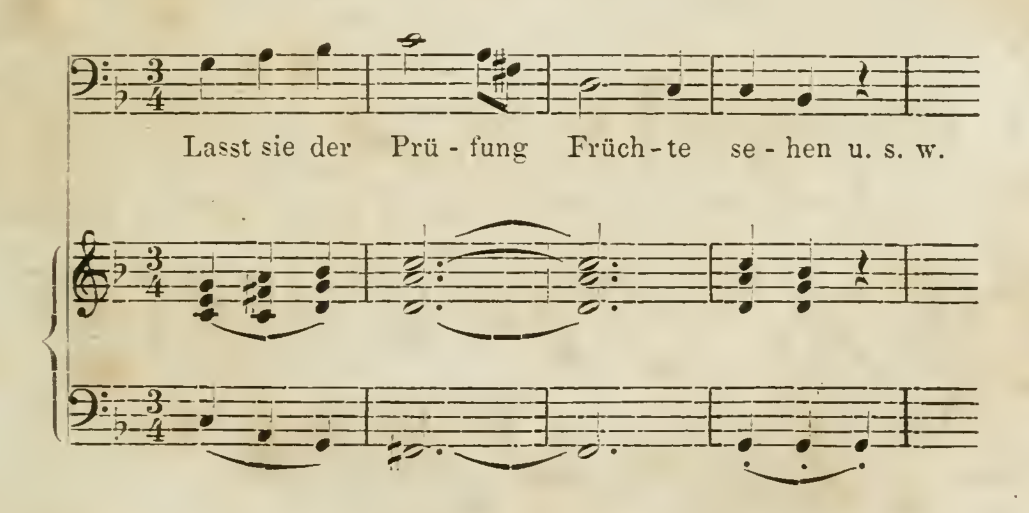


a tempo largo überschrieben, melodiös im engern Sinne des Wortes geworden.
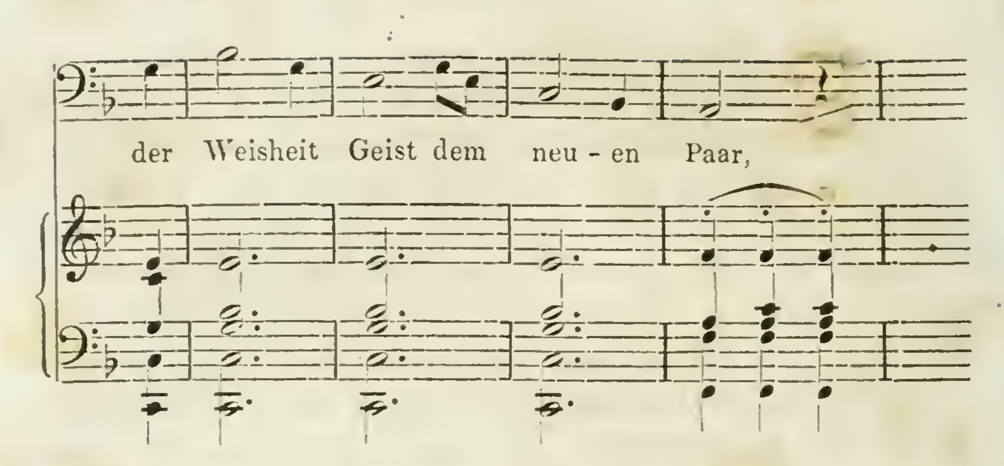
Sobald sich dergleichen noch weiter ausdehnt, erhält es wohl auch den Namen *»Arioso«*, arienmässiges Tonstück.

Von der Benennung darf man indessen nicht immer auf die Höhe der Gattung zurückschliessen, denn in der Musik herrscht leider in dieser Beziehung eine grosse Verwirrung. Die Einen nennen Arioso, was die Anderen Ariette, kleine Arie nennen, und die Arie selbst, das am meisten entwickelte Tonstück dieser höheren Form, wird oft wieder mit Cavatine verwechselt, welcher nach der gewöhnlichen Annahme der Mittelsatz fehlt. Dies Alles weis't nur darauf hin, dass der Uebergang von der einen Form in die andere ein so allmäliger und kaum bemerkbarer ist, dass die Componisten oft Schwierigkeit gehabt haben, den rechten Namen für die Composition zu finden.

Welch ein kleiner Schritt von dem Liede zur Arie es ist, sehen wir z. B. an dem früher bereits angeführten *Adagio* Sarastro's »O Isis und Osiris« aus Mozart's »Zauberflöte«. Es ist in der zweitheiligen Liedform geschrieben. Jeder von beiden Theilen, von denen der erste nach der Dominante, der zweite nach der Tonica zurück modulirt, besteht aus einem Satz mit verlängerten Schlusstakten, die von Chor und Orchester wiederholt werden. Der zweite Theil:



knüpft an den zweiten Einschnitt des ersten Satzes an:



geht nun durch die Gegenüberstellung von *minore* und *maggiore* genau auf den Inhalt der Worte ein:
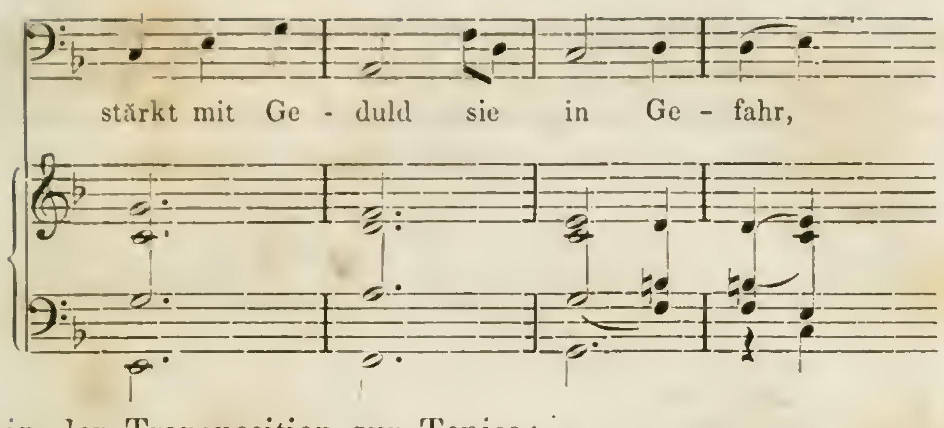
doch sol-len sie zu Gra - be ge - hen,

Minore.

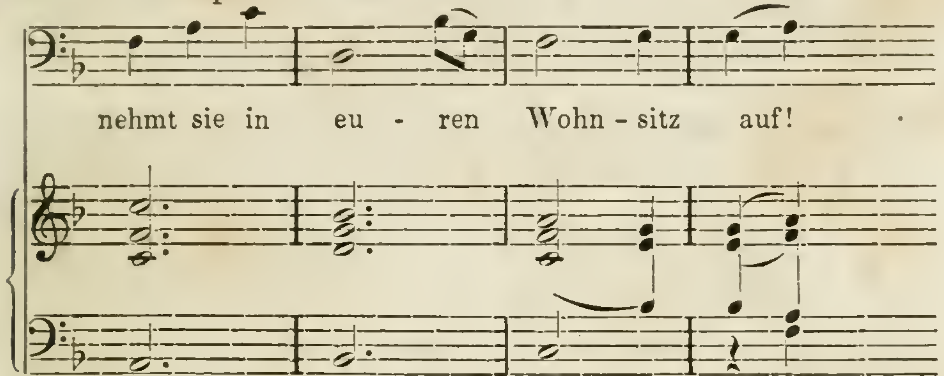
so lohnt der Tu - gend küh - nen Lauf u. s. w

Maggiore.

und um die Einheit des Ganzen zu bewahren, wiederholen sich die letzten beiden Absätze des ersten:

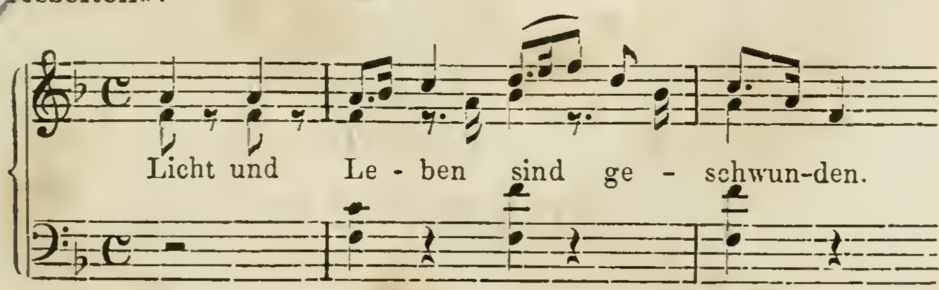


in der Transposition zur Tonica:
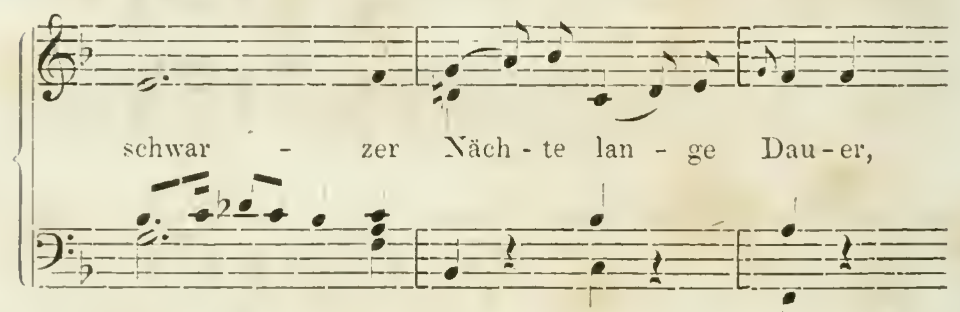


In dem Stil dieser Composition, wie in der Behandlung des Textes derselben findet sich vornehmlich das Abweichende von dem Liedmässigen. Es offenbart sich in dem ersten eine Grösse, und in der letzteren eine ins Einzelne eingehende Charakteristik, welche weit über die Grenzen des Liedes hinaustreten. Auch die symmetrische Periode, in welcher sich der zuletzt erwähnte Absatz von der Dominante nach der Tonica bewegt, gehört der Liedform nicht an. In Bezug hierauf werde ich noch einmal auf dies Beispiel zurückkommen.
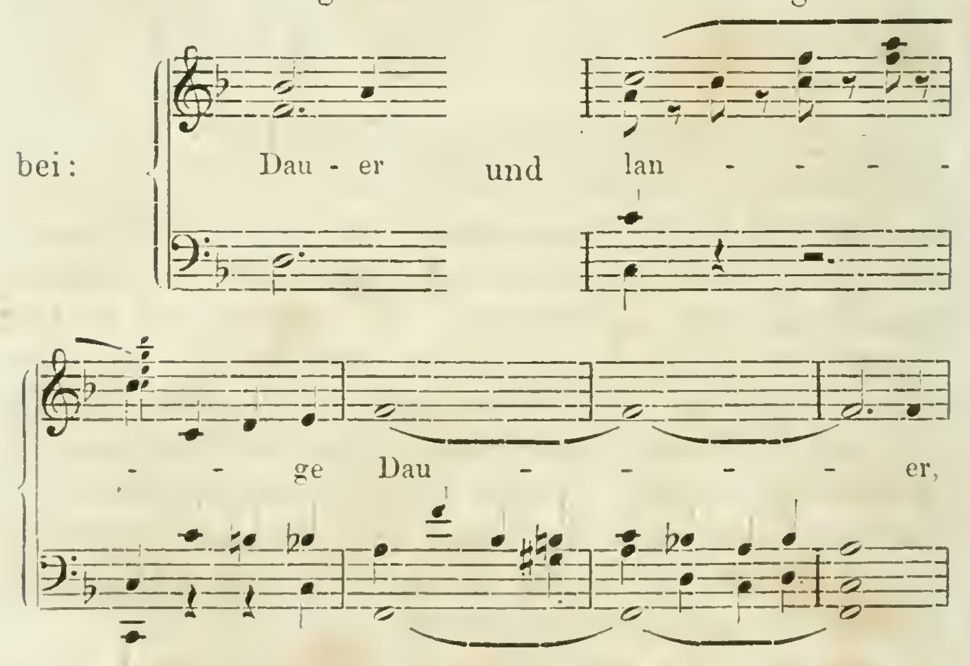
Haydn nennt das *Largo* in dem Winter seiner »Jahreszeiten«:
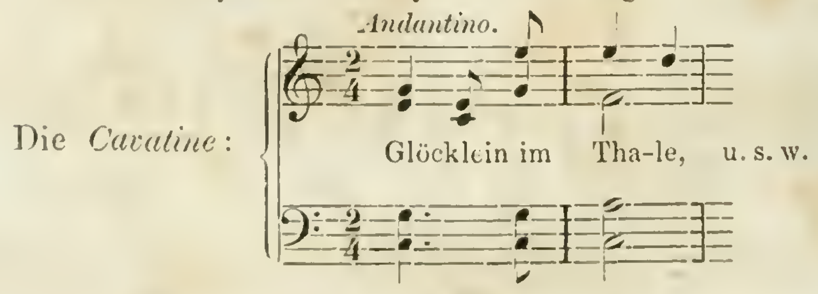


Cavatine. Die Composition ist ebenfalls zweitheilig; doch erst im zweiten Theil unterscheidet sie sich vom Liede, theils durch die Durchführung, theils durch das speziellere Eingehen auf die einzelnen Worte. Durch das Ausmalen von:



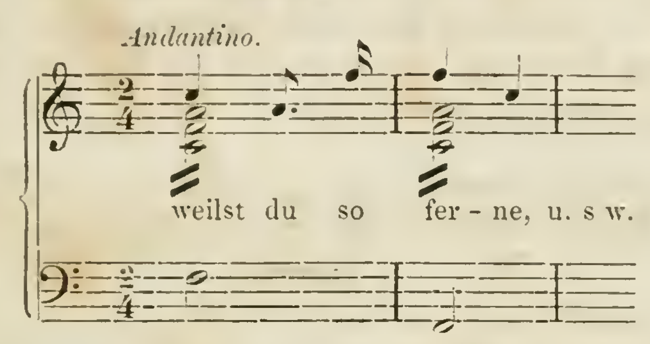
werden die beiden sich entsprechenden Absätze fünftaktig, und durch das Eingehen auf »Dauer« und »lange Dauer«
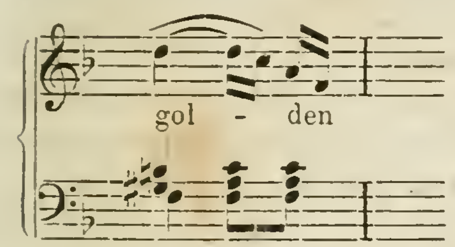


wird auch die rhythmische Symmetrie aufgehoben.



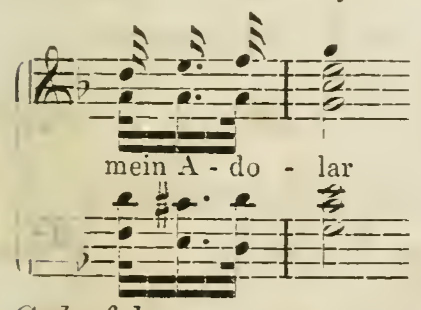
aus Webers »Euryanthe« gehört ebenfalls hierher. Der erste Theil schliesst in der Dominante ab, bei der Wiederholung vorübergehend die *minore* berührend. Der zweite Theil beginnt nach einer Modulation, an den ersten anknüpfend, in der Unterdominante:



geht auch in der Beibehaltung der Wendung:

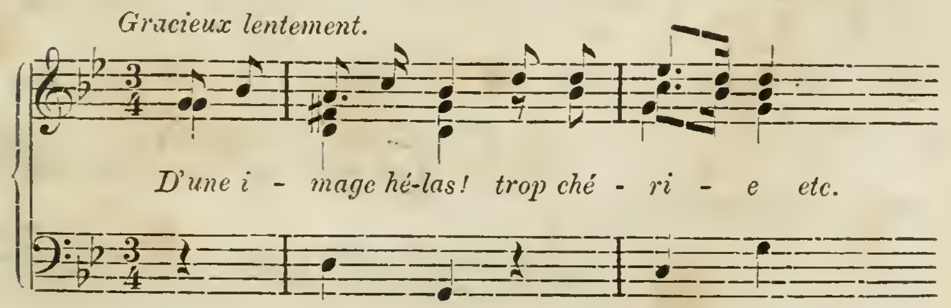


noch einmal auf ihn ein, und modulirt bei dem Lyrisch-dramatischen:

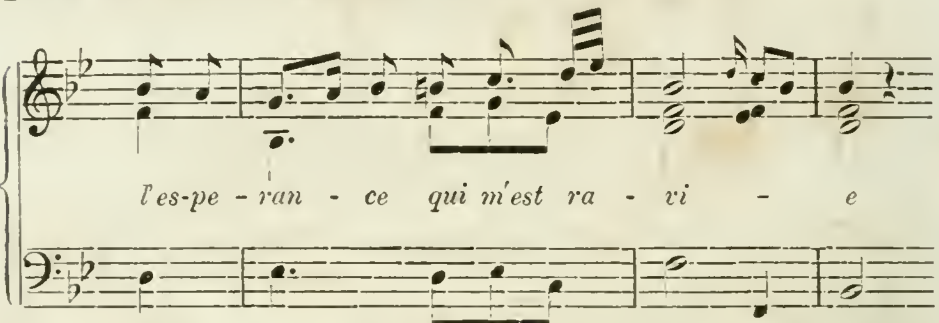


zur Tonica zurück, worauf eine *Coda* folgt.

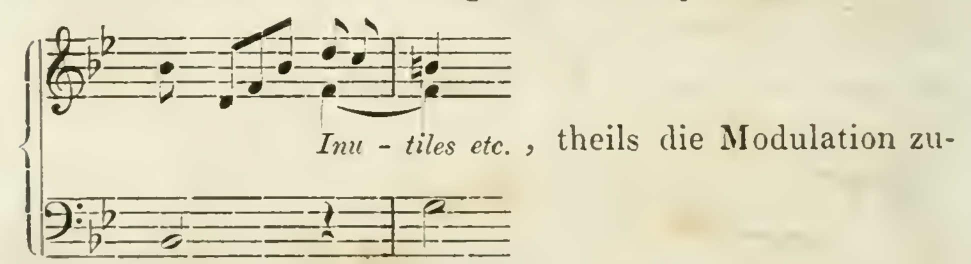
Gluck's Arie aus der »Iphigenie in Tauris«:



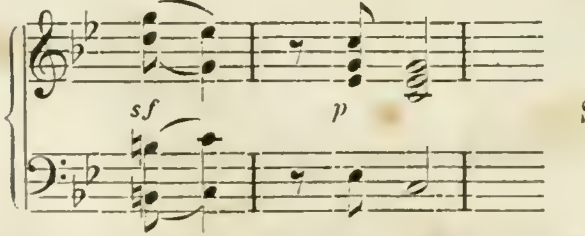
ist zweitheilig, schöpft aber ihre musikalische Erfindung hauptsächlich aus dem Seelenvorgange, wie ihn der Inhalt andeutet. Der süssen Ahnung Iphigeniens, in dem Fremdling ihren Bruder wiedergefunden zu haben, stellt sich der schmerzliche Gedanke gegenüber, ihn vielleicht gar erst im Reich der Schatten wiederzusehen. Mit dem Gefühl der Hoffnung schwingt sich die Melodie im ersten Theil zur Durmediante hinauf:



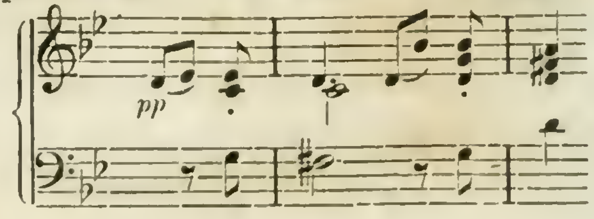
und schliesst darin. Der erste Absatz des zweiten Theils geht in das Gefühl der möglichen Entsagung über. Dies bekundet theils die Wendung von *b* nach *g*:



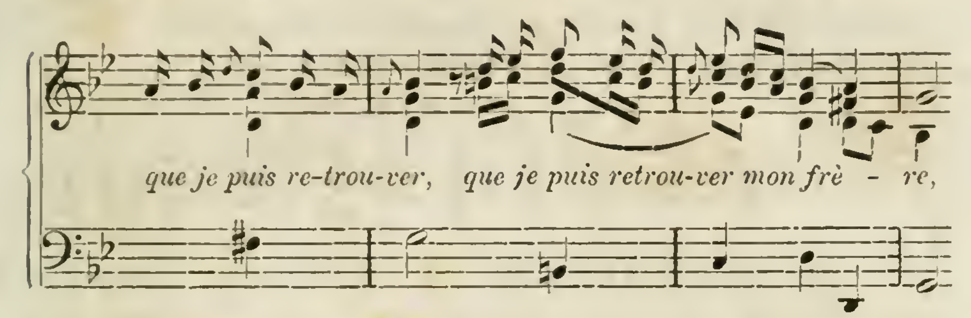
, theils die Modulation zurück zur Dominante, indem in der Instrumentalpartie:



Seelenaccente erscheinen, für welche die Sprache kein Wort hat. Mit solchen, jedoch anderer Art:
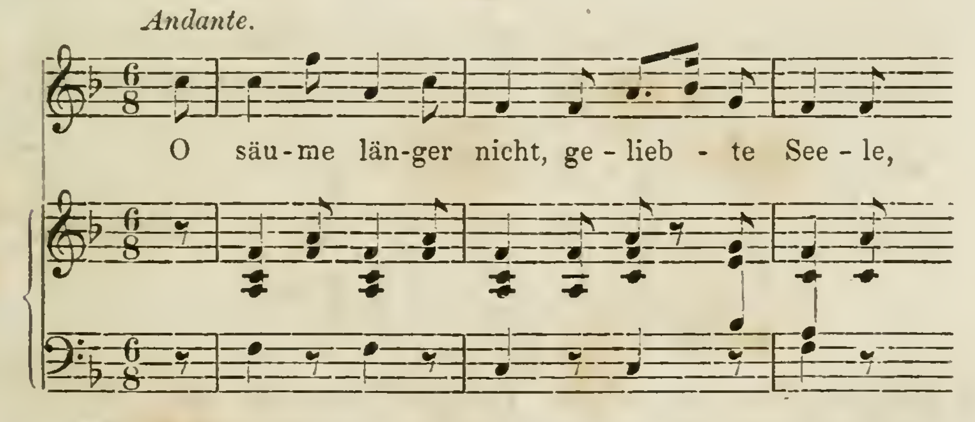


leitet sich der zweite Absatz ein, der wieder in der Tonica schliesst und das Wiedersehen im anderen Sinne des Wortes:
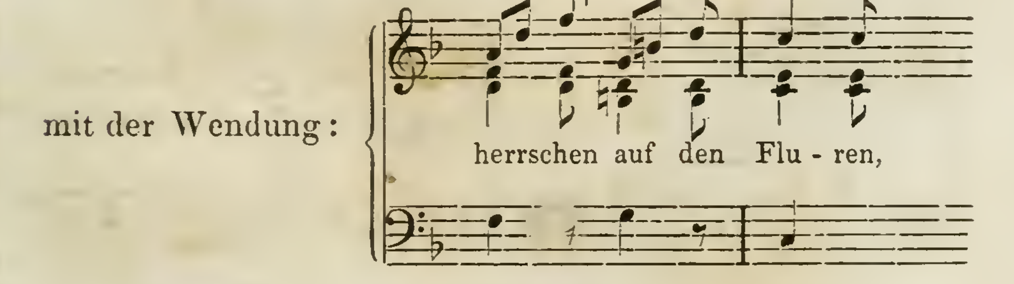


durch klimaktische Wiederholung zeichnet. Nun wird der zweite Theil Note für Note wiedergegeben, damit die musikalische Erfindung zu grösserer Eindringlichkeit gelange. Die Musik geht nämlich auf die Eigenthümlichkeit unserer Seele ein, bei einem tiefen Gefühl auf die hervortretendsten Momente seines Entstehens in der Erinnerung wieder zurückzukehren. Und so gewinnt die musikalische Symmetrie auch psychische Berechtigung.

Endlich sei noch als Beispiel für die Zweitheiligkeit die Arie der Susanne:

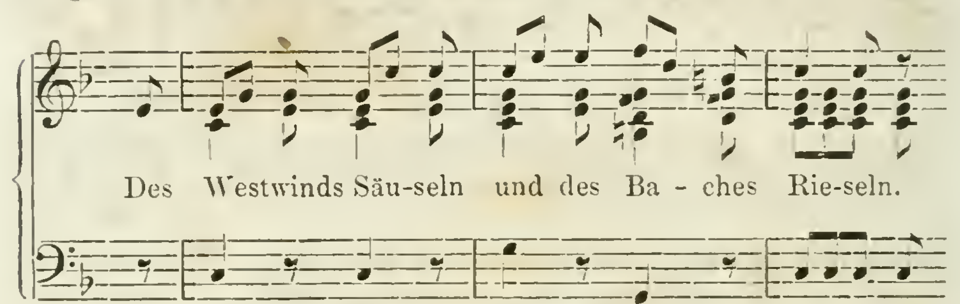


aus Mozart's »Figaro« angeführt. Der erste Theil schliesst
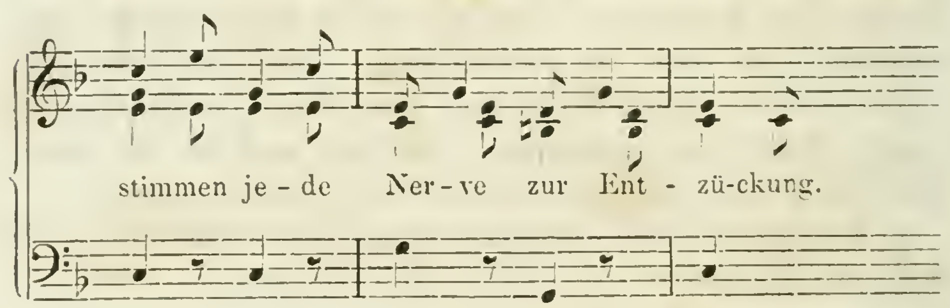
mit der Wendung:



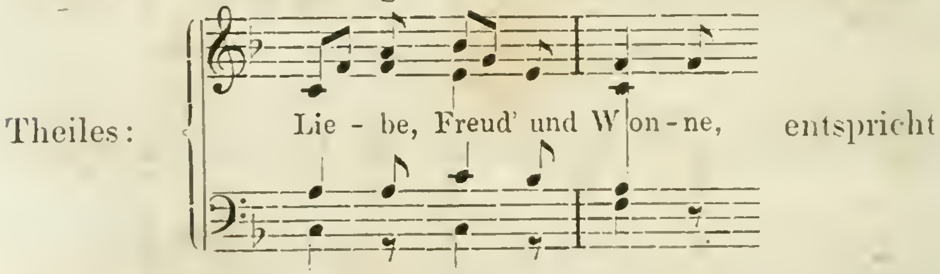
auf der Dominante. Der zweite Theil modulirt zur Tonica zurück. Er knüpft an die Anfangstakte des ersten an, indem er jedoch die hier abwärts steigende Melodie mit Verschmelzung der letzten Achtel zur Höhe wendet:



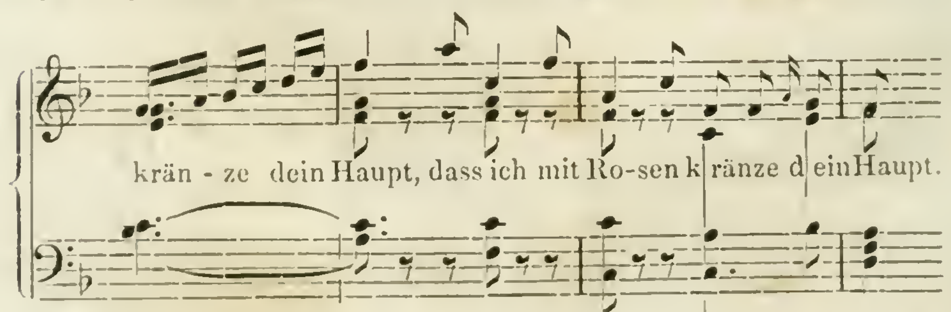
Das hierzu gehörige Gegenglied:



ist wieder nur die Transposition der Anfangstakte mit veränderter Schlusswendung. Und der Abschluss des zweiten Theiles:



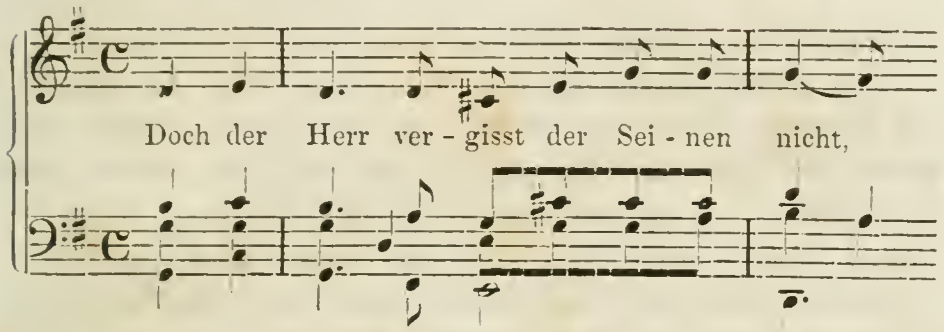
entspricht ziemlich dem des ersten. Hierauf folgt eine *Coda*, in der sich das erste Thema noch weiter ausbreitet:
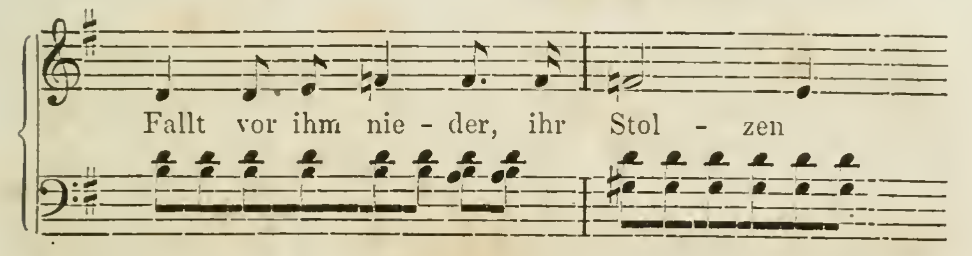


und nach dem Trugschlusse, mit der symmetrischen Wiederaufnahme des letzten Gliedes, wie mit einem verlängerten Schlusse endet das Ganze.

In ähnlicher Weise, wie aus der zweitheiligen Liedform, entwickelt sich auch aus der dreitheiligen die Arie.

Mendelssohn's *Arioso:*

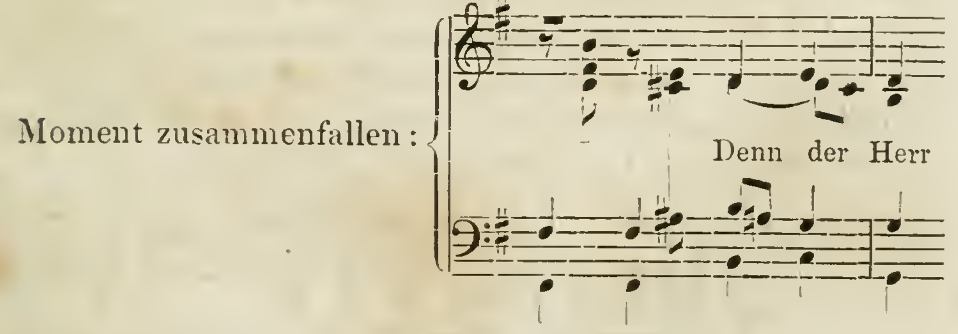


aus seinem »Paulus« ist dreitheilig. Der erste Theil schliesst in der Dominante. Der zweite Theil:



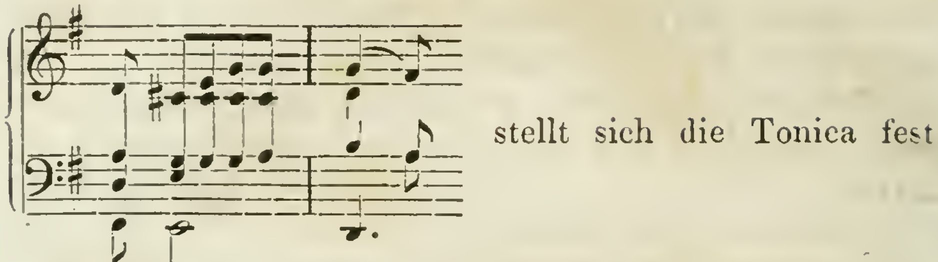
tritt aus dem Lyrischen in's Dramatische und modulirt nach *H*-moll. Indem aber das Modulationsziel erreicht ist, beginnt auch zugleich die Wiederholung des ersten Theils, so dass Schluss des zweiten und Anfang des dritten in einen

Moment zusammenfallen:



Diese Art der Verkettung der Theile findet sich nicht allein bei Mendelssohn, sondern auch bei andern Meistern häufig.

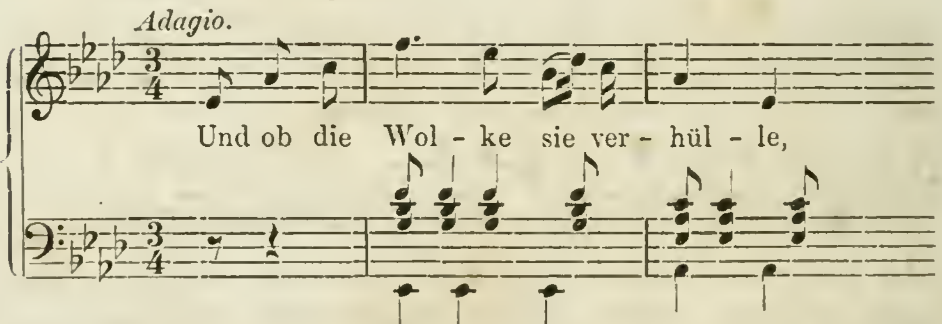
Nach Wiederholung der Wendung:
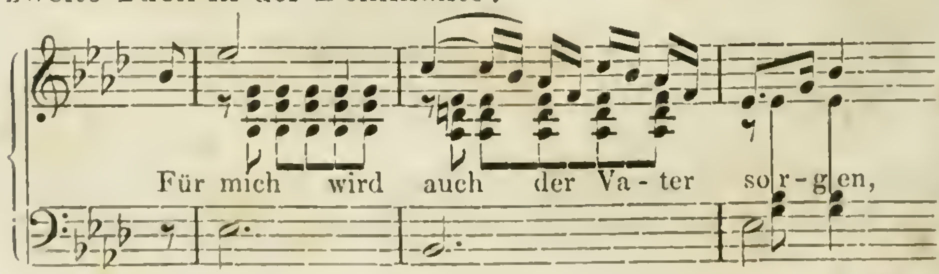


stellt sich die Tonica fest und das Ganze erhält dann einen verlängerten Schluss.

In dieser kurzen Dreitheiligkeit ist auch das *Adagio* für Sopran: »Jerusalem, die du tödtest die Propheten« aus demselben Oratorium gehalten. »Sei stille dem Herrn« aus dem »Elias« hat ungefähr dieselbe Ausdehnung, ist aber schon »Arie« überschrieben. Der letzte Theil derselben wiederholt den ersten übrigens nicht Note für Note, sondern mit grösserer Freiheit. Die Form ist also von allen diesen letzten hier am meisten entwickelt.

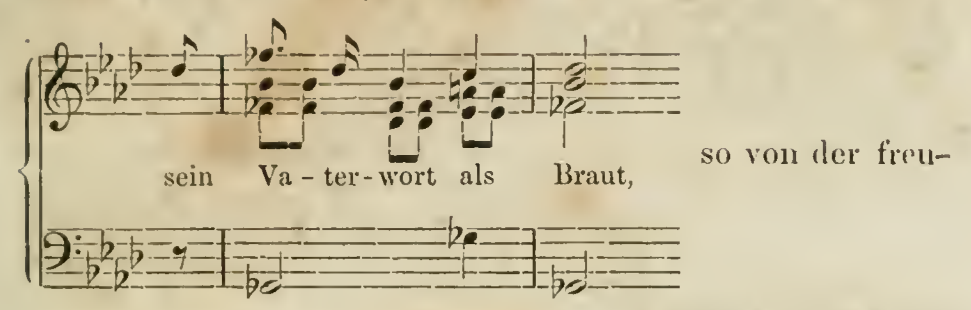
Weber nennt Agathens:



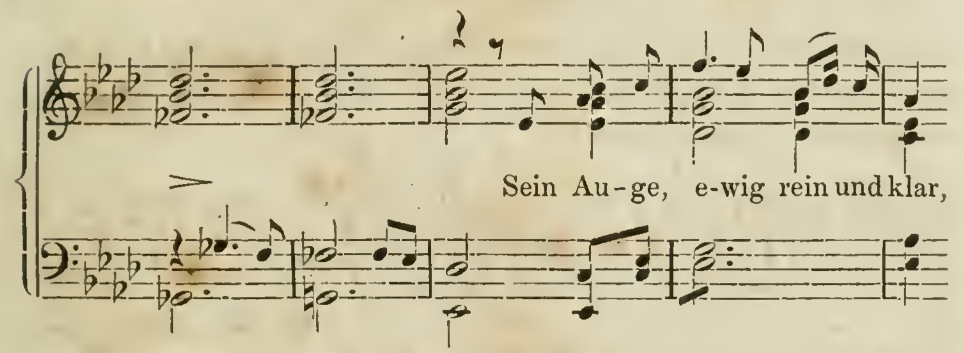
aus dem »Freischütz« Cavatine. Der erste Theil besteht aus zwei Sätzen, von denen der zu Anfang nach der Dominante sich wendet, und der zum Schluss, mit zweimaliger Wiederholung des ersten Motivs anknüpfend, in der Tonica sich feststellt. Nach völligem Abschlusse und mit einer neuen kleinen Instrumentaleinleitung beginnt der kürzere zweite Theil in der Dominante:



und modulirt über *Es*-moll nach *Ces*-dur zu dem Halbschlusse:

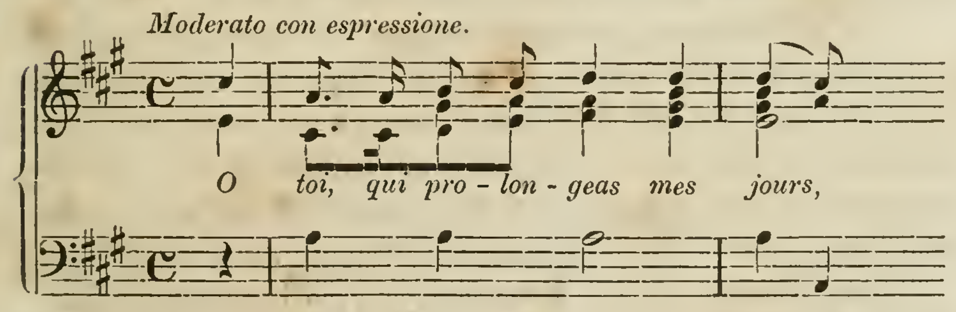


so von der freudigen in die schmerzliche Ergebung übergehend: »rief mich sein Vaterwort als Braut«. Nun leitet die Instrumentalpartie modulirend über die Dominante zur Tonica zurück:

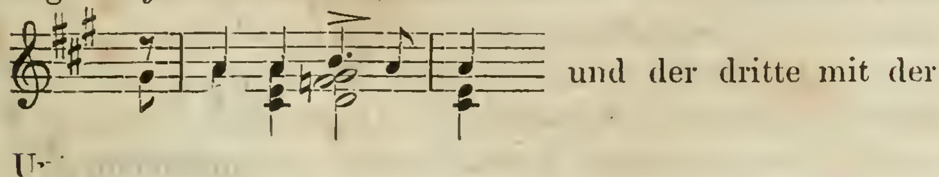


indem die Wiederholung des ersten Theils von dem zweiten Satze an hiermit verflochten wird.
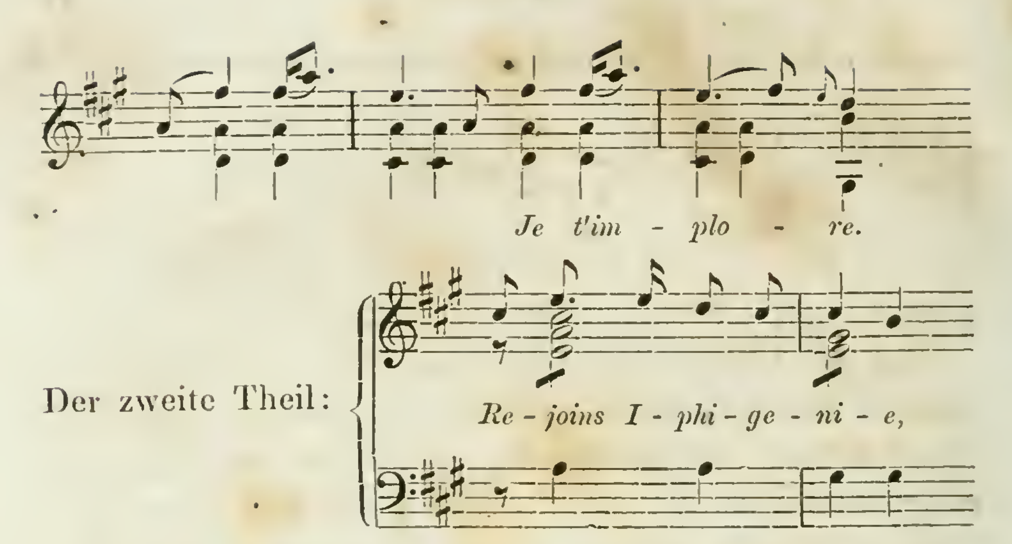
Die Arie aus Gluck's »Iphigenie in Tauris«:
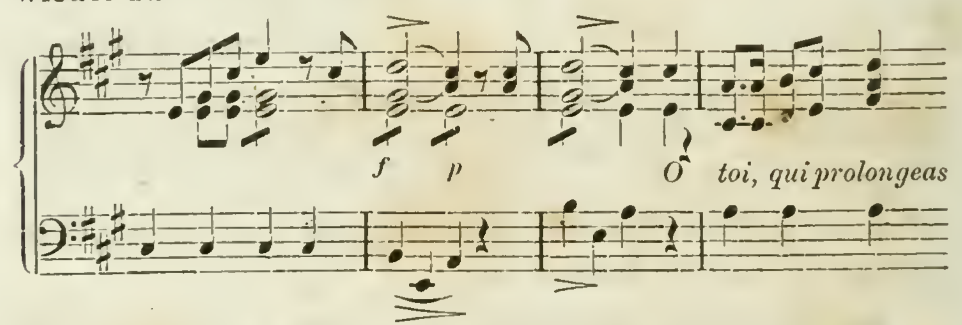


ist ebenfalls dreitheilig. Der erste Theil besteht aus drei, sämmtlich in der Tonica abschliessenden Sätzen; der zweite beginnt jedoch mit einem Sextenaccorde:



und der dritte mit der



modulirt von der Tonica über *H*- und *Fis*-moll nach *Cis*-moll; nach einem Abschluss darin leitet die Instrumentalpartie wieder zur Tonica zurück:



und der erste Theil wird unverändert wiederholt.

So allmälig und naturgemäss, als es bisher gezeigt worden, hat sich übrigens die Arienform historisch nicht herausgebildet, und um die Klippen zu zeigen, die sie auf ihrem Entwicklungsgange zu umgehen hatte, bis sie ihre spätere Formvollendung erhielt, wird es angemessen sein, einen Blick auf die frühere Zeit ihres Entstehens zu werfen.

Der volksthümliche Gesang wurde, wie ich im vorigen Vortrage bereits erwähnte, zu der Zeit, als das Recitativ entstand, von den Musikern von Fach für etwas sehr Untergeordnetes, kaum der Beachtung Werthes, gehalten. Als diese nun bei dem Erfolge der neuen, M o n o d i e genannten Art von Composition, sich ebenfalls ihr z wendeten, nahmen sie mehr Rücksicht auf Kunst-, als auf Naturgesang. So finden sich bereits in den

Carissimi (1640—80) Coloraturen, obwohl die Arie fast noch mit dem Recitativ zusammenfliesst. Legrenzi (gest. 1690) trennte beide, liess aber wieder mehrere Strophen nach einer Melodie singen. Erst Scarlatti (1680—1725) und Durante (1725—60) haben ihr grössere Vollkommenheit gegeben; indem der Erstere sie zu der Form mit zwei ausgeführten Theilen und *Da Capo*, d. h. zur ausgedehntern Dreitheiligkeit entwickelte, und der Letztere für das Haupt- und Nebensächliche der Erfindung, für Thema und Gang, Gesang und Begleitung das richtige Verhältniss aufstellte.
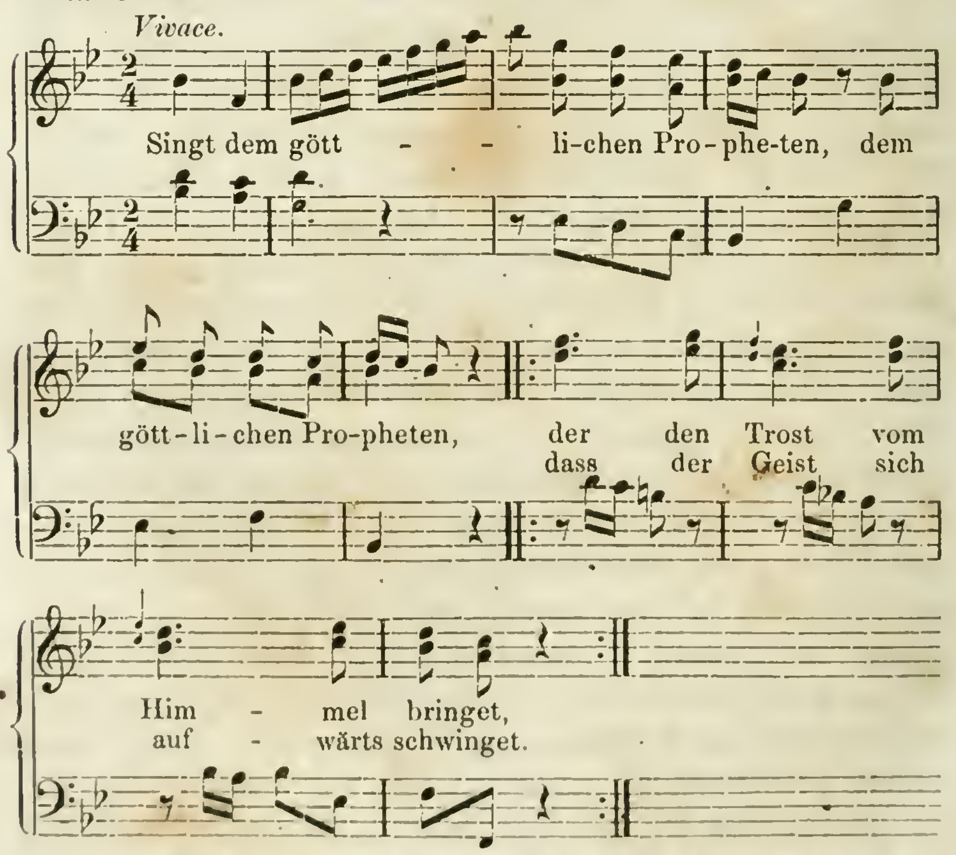
Den meisten Arien von Seb. Bach und Händel liegt diese Form zu Grunde. Bach erfasste sie, wenn ich so sagen darf, mehr von der instrumentalen, Händel mehr von der vocalen Seite und beide suchten ihre einheitliche Wirkung vornehmlich durch thematische Behandlung zu erreichen. Ausserdem zeichnen sich die Arien beider Meister durch Eingehen in die Tiefe des Inhaltes und durch möglichst wahrheitsgetreue Wiedergabe desselben aus. Die ganz genaue Wiederholung des ersten Theiles haben sie selber schon öfter vermieden (Seb. Bach z. B. in der *H*-moll-Arie aus der Matthäuspassion: »Erbarme dich, mein Gott«; Händel in der Arie aus dem »Messias«: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« u. s. f.) und es ist nicht ungerechtfertigt, dass man bei Aufführungen sich in Bezug auf diese Wiederholung auf den einleitenden Orchestersatz beschränkt, um so mehr, als eine allzugrosse lyrische Breite, an der die damalige Zuhörerschaft bei der Neuheit des Reizes der Musik an sich Gefallen fand, der heutigen nicht mehr behagt. Vom rein kunstgeschichtlichen Standpunkte mag eine ganz genaue Wiedergabe einer solchen Composition immerhin nothwendig sein; durch Kürzung wird sich aber nicht allein die Wirkung derselben erhöhen, sondern auch bei einem grösseren Werk die Intention des Componisten leichter und schneller erschliessen.

Durch den Einfluss des Gesangvirtuosenthums schon zur Zeit dieser Meister und kurz nach ihr war die Arie fast

zu einem leeren Formalismus herabgesunken, und die übergrosse Ausdehnung, welche sie gewonnen hatte, machte sich namentlich in der Oper fühlbar, indem der Fortschritt der Handlung dadurch auf die unnatürlichste Weise aufgehalten wurde. Auch unterschied sich selbst dem Stil nach kaum die geistliche Arie von der Opernarie. Gluck erkannte dies und suchte die Grösse und Bedeutung der Form mit der Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdruckes in Uebereinstimmung zu bringen.

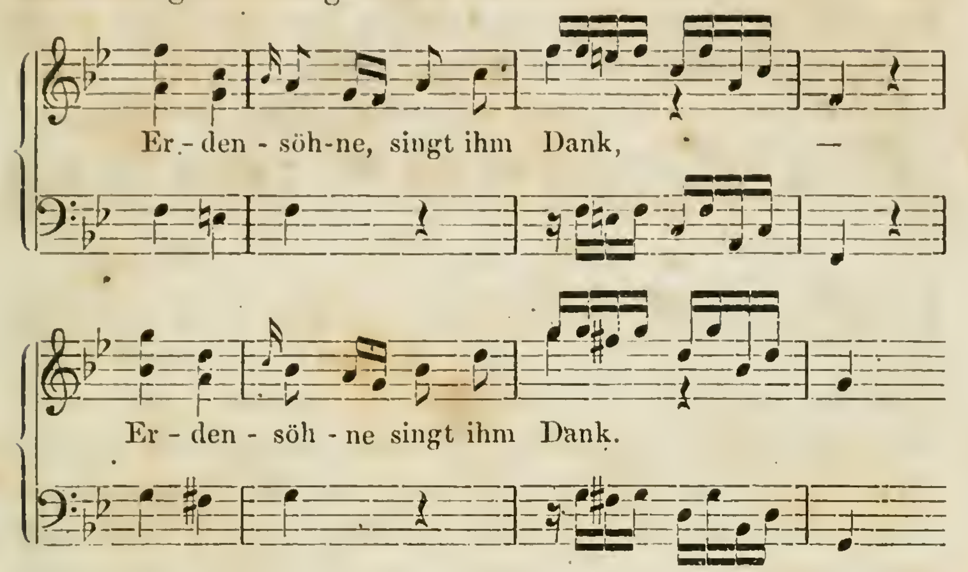
Um ein Bild der damaligen Arienform an einem recht bekannten Beispiele zu geben sei die Arie: »Singt dem göttlichen Propheten« aus Graun's »Tod Jesu« kurz analysirt. Sie besteht in der Folge von zwei grösseren Tonsätzen, einem in *B-dur* als Hauptsatz und einem in *Es*-dur als Mittelsatz. Die Wiederholung des ersten bildet den dritten Theil.

Die Erfindung ist in dem Anfangssatze von 14 Takten enthalten:

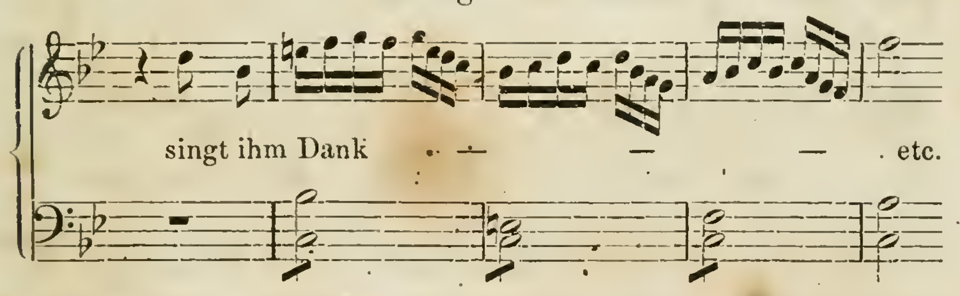


Nach dem Halbschlusse beginnt eine Art Ausführung des-

selben auf der Dominante. Das Thema erfährt eine kleine Aenderung und steigert sich dann modulatorisch:



und nach einer 17 Takte langen Coloratur:



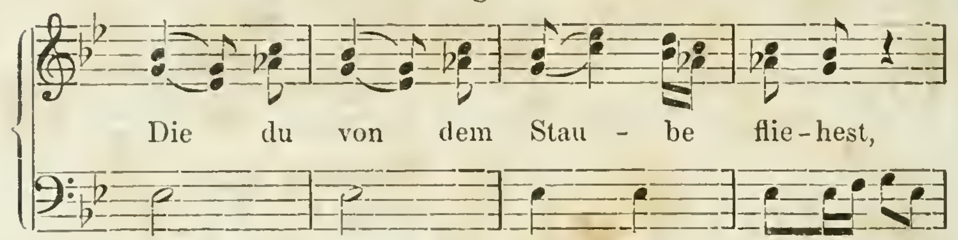
folgt ein übervollständiger Abschluss auf der Dominante, womit der erste Theil endet.

Der zweite Theil wiederholt ziemlich getreu den Anfangssatz von 14 Takten auf der Dominante und kommt nun in ganz ähnlicher Steigerung wie der erste auch zu einer entsprechenden Coloratur auf der Tonica. Auf den zur Fermate ausgedehnten Halbschluss derselben setzt nun in dem dritten Theile das Thema auf der Tonica von neuem ein, wendet sich aber schnell zu einem authentischen Schluss und verstärkt ihn durch eine 10 Takte lange *Coda.*
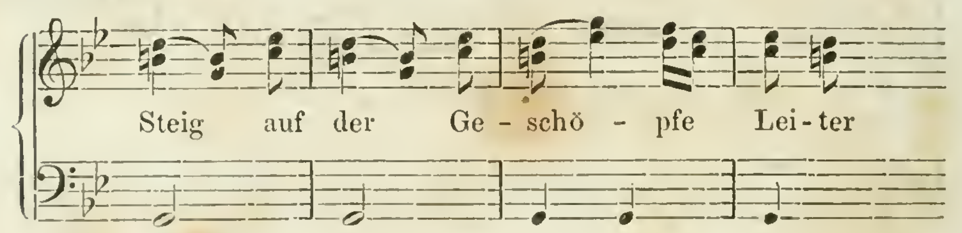
Es ist also dieser erste Theil der Arie von einer eben so grossen, wenn nicht grösseren Ausdehnung als die zuletzt aufgeführten Arien in ihrer ganzen Länge, und dennoch liegt ihm nur ein Thema zu Grunde. Der zweite Theil

wiederholt dabei nur in anderen Tönen, was der erste schon gebracht hat. Das Tonstück hat sich also mehr im Geiste des Thema's verlängert, als dass das letztere eine interessante Ausführung erfahren hätte.
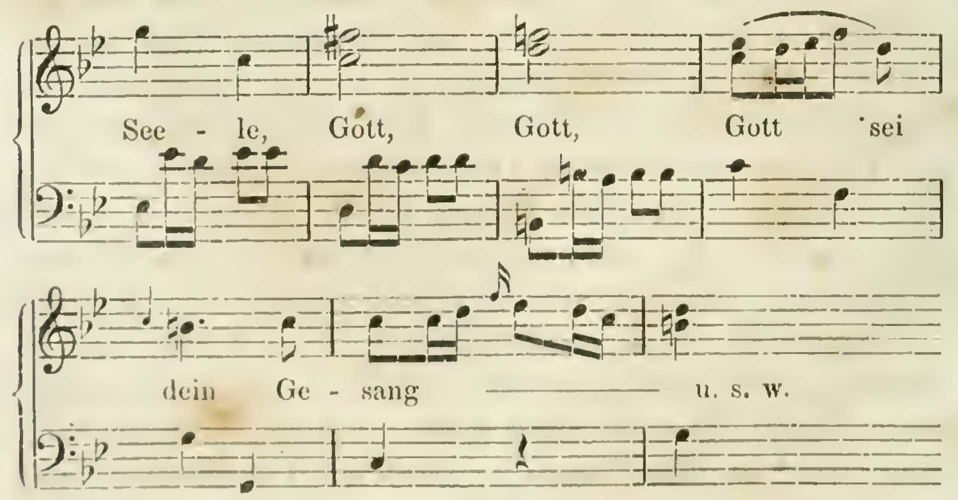
Der zweite Theil, der sogenannte Mittel-Satz:



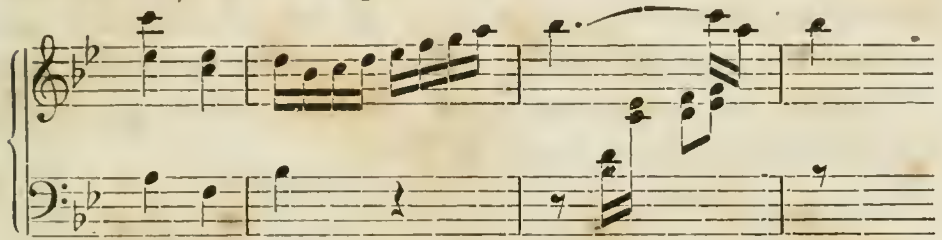
erweitert durch die Wiederholung des neunten und zehnten Taktes und den dadurch nöthig gewordenen verlängerten Schluss den ersten, plagalisch auf der Dominante abschliessenden Vordersatz, dem sich ein von *B*-moll nach *G*-moll modulirender Nachsatz in der Art anreiht, dass nach dem achten Takte das Thema auf der Dominante von *C*-moll erscheint:



und nun acht Takte weiter sich zu einem plagalischen Schlusse auf der Dominante dieser Tonart fortspinnt. Hieran schliesst sich ein neuer Satz:



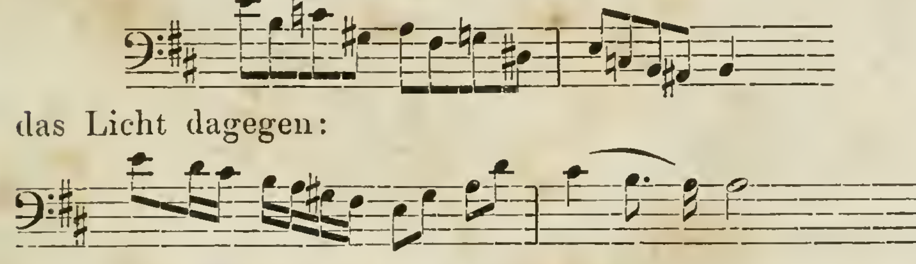
der eine Coloratur auf »Gesang« zum Nachsatze erhält und mit einer symmetrischen Parallele in *C*-moll schliesst. Das Orchester leitet nun von diesem Mittelsatz, der offenbar an das Trio der Liedform erinnert, und als Gegensatz zu dem ersten Theil öfters auch in anderem Tempo erscheint (z. B. in der Arie »für Gebet um neue Stärke« aus demselben Werke), mit wenigen Takten:



wieder nach *B*-dur zurück und die Wiederholung des ersten Theiles geht in ganzer Ausdehnung vor sich.

Gluck suchte nun der Arie durch thematische Ausführung ihre Eindringlichkeit zu sichern, bannte sie aber der dramatischen Wirkung wegen in die engsten Grenzen, und deshalb vermied er grundsätzlich die Ausdehnung des Gegensatzes zu einem besondern grössern Theile. Die Coloratur aber, welche durch das Gesangvirtuosenthum die ächte Erfindung zu überwuchern drohte, verbannte er fast gänzlich.

Es lässt sich nicht leugnen, dass auch die letztere ein Mittel zur Erhöhung des charakteristischen Ausdruckes sein kann, und wie ihn z. B. Händel zum öftern derselben abzugewinnen gewusst, zeigt u. a. die Arie: »Das Volk, das im Dunkeln wandelt«, aus dem »Messias«. Das Dunkel malt er hier mit der Coloratur:
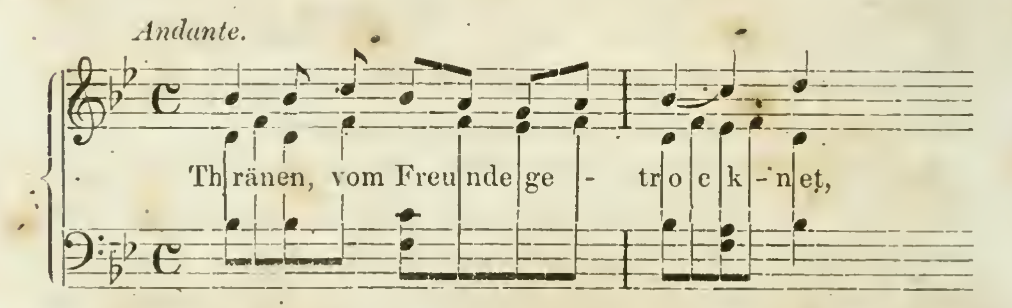


das Licht dagegen:

Zum öftern bildet sie auch als Gang oder Figur den natürlichen Gegensatz zur Cantilene. Allein als leeres musikali-
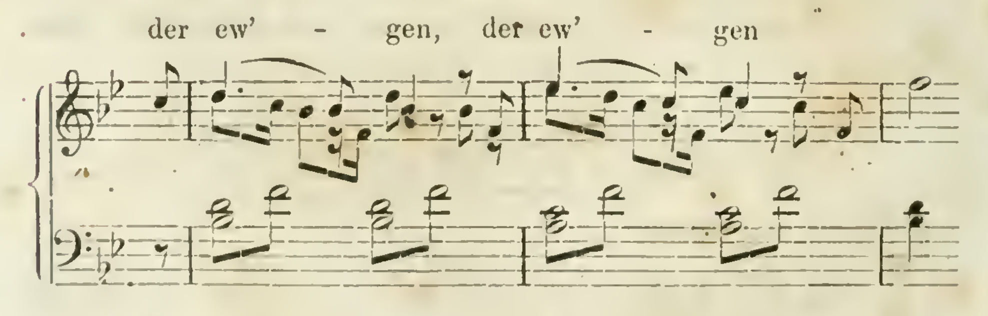
sches Spiel, in welchem nur dem Sänger Gelegenheit gegeben wird, seine Fertigkeit glänzen zu lassen, ist sie allerdings verwerflich.

Auch Mozart hat in dieser Beziehung dem Sänger zuweilen viel nachgegeben, und z. B. aus Gefälligkeit gegen seine Schwägerin Lange die Arien der Königin der Nacht in der »Zauberflöte« mit Coloraturen ausgestattet, die nicht zu billigen sind. Sonst ist aber der Einfluss Gluck's auf seine Arien unverkennbar und wie er die Beibehaltung der Coloratur mit der dramatischen Gedrungenheit der Form zu vereinigen wusste, zeigt die Arie:
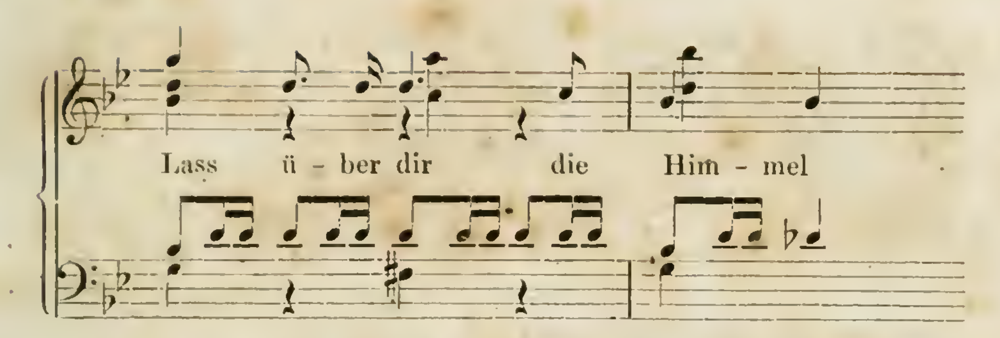


aus dem »Don Juan«, welche in der Art der zuerst besprochenen Dreitheiligkeit geschrieben, doch von grösserer Ausdehnung ist.

Der erste Theil besteht aus zwei Sätzen, von denen der Vordersatz sich zur Dominante wendet, der Nachsatz, zur Tonica zurückmodulirend, durch einen nicht der Form, sondern dem Inhalt des ersten abgewonnenen neuen Satztheil:
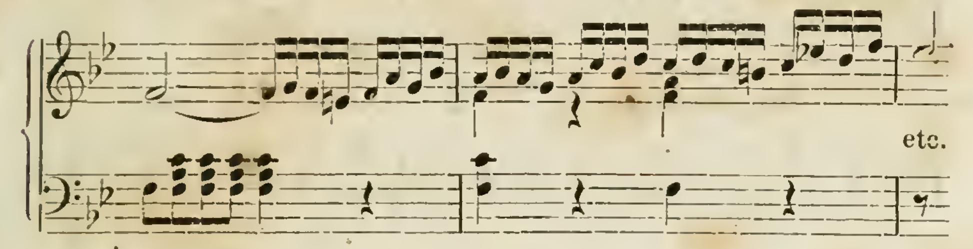


verlängert wird.

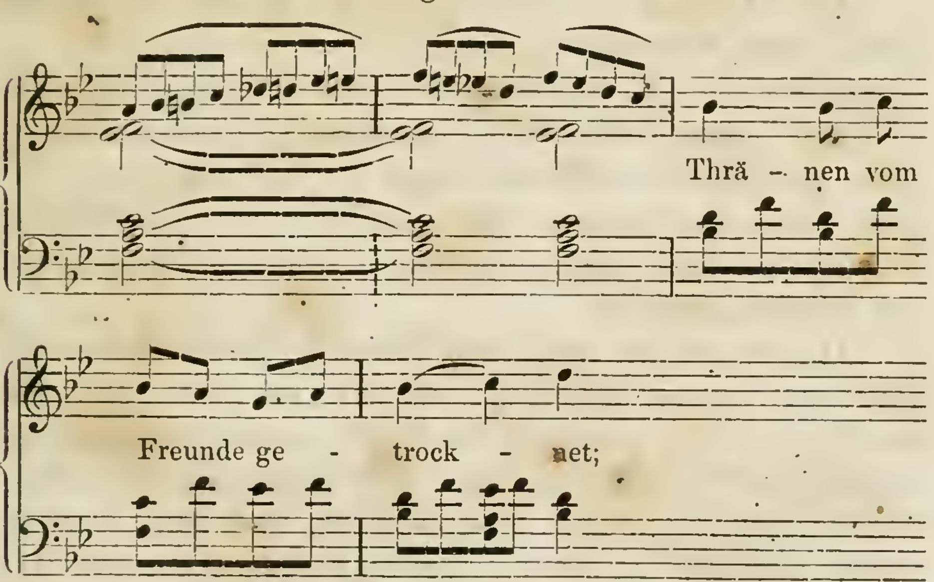
Der zweite Theil beginnt in der Mollparallele:



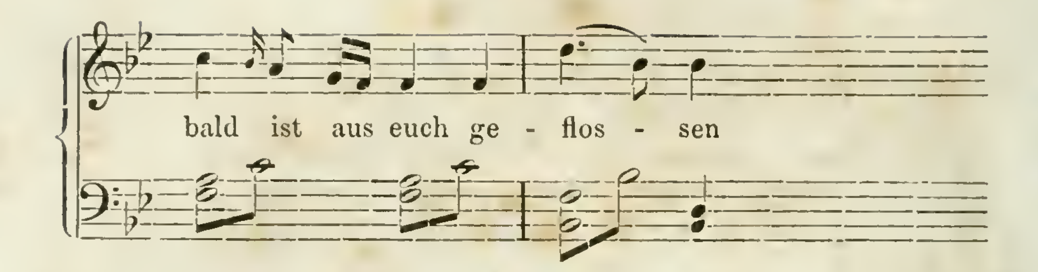
und modulirt zur Dominante zurück. Auf diese ist eine sechs Takte lange Coloratur gestellt:
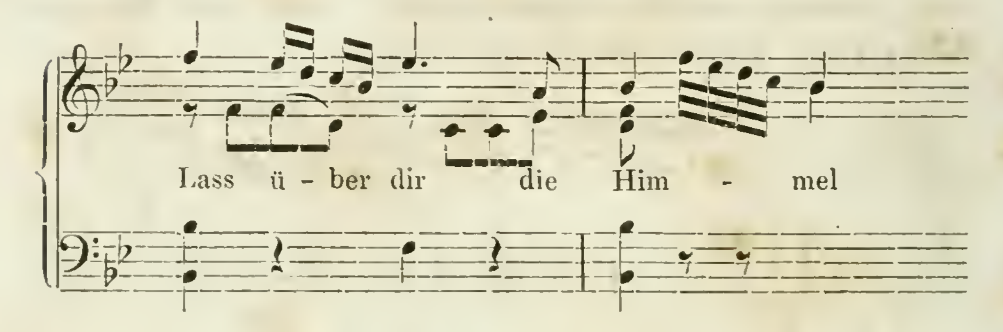


in der sich die Freude Ottavio's malt, seiner Freundin helfend zur Seite stehen zu können und die mit dem schmelzenden chromatischen Gang:



wieder zum ersten Theile zurückführt. Nach dem Abschlusse desselben tritt auf der Tonica eine reich ausgeführte *Coda* auf, in welcher das den Nachsatz beginnende Motiv:



sich mit dem des zweiten Theiles verbindet:

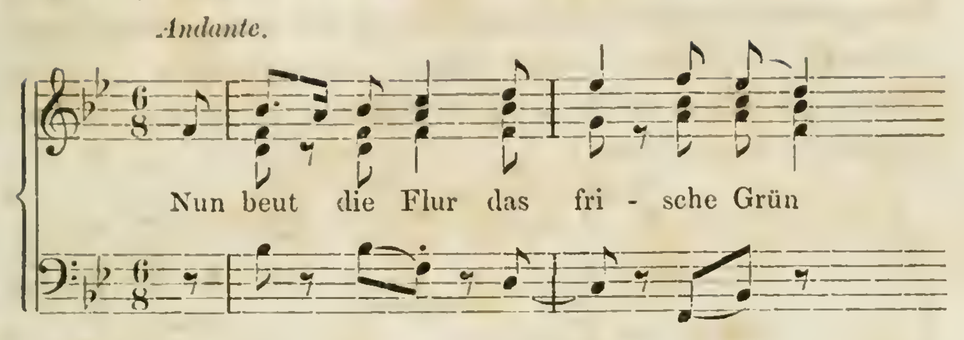


und in seiner Entwicklung einen feurigen Aufschwung nimmt.
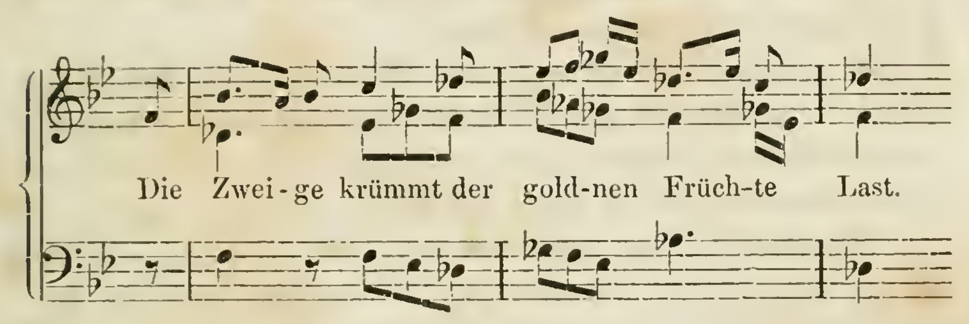
Der Ausdruck der Zärtlichkeit zu Anfang hat so eine vollständige Umwandlung in den eines Heldenmuthes erfahren, und die Ausführung des Tonstückes ist daher nicht blos nach einer musikalisch-formellen, sondern auch nach einer musikalisch-seelischen Logik vor sich gegangen. Die Gegensätze sind zu einer höheren Einheit verschmolzen und Inhalt und Form haben gleichermassen zur Vollendung der Arie beigetragen.

Hier sehen wir aber auch, dass es nicht ein äusserlicher dramatischer Vorgang, sondern ein innerlicher, seelischer ist, welchen die Musik vorzugsweise darzustellen hat. Gerade ihn in seiner Naturwahrheit ideal wiederzugeben, ist ihre Hauptaufgabe, und wenn sie vollkommen gelös't ist, ihre höchste Poësie. Wenn also die Form, in welcher eine solche am vollendetsten zum Ausdruck kommen kann, aus einem grössern Werke, wie z. B. der Oper fortbliebe, so würde die Musik eine ihrer schönsten Perlen dahingeben.

Haydn's Arie aus der »Schöpfung«:
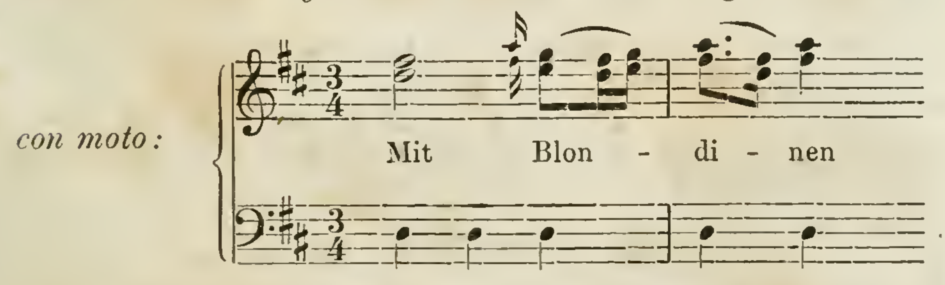


hat sonst dieselbe Form, selbst in Bezug auf die Einführung der Coloratur. Der Mittelsatz ist indessen zwar Gegensatz des ersten Theils, doch durchaus thematisch gewonnen:



Hier ist also die ganze Erfindung, sowohl die im Haupt-, als die im Mittelsatze, einem Thema entflossen. Die Form hat sich zu einem Organismus herausgebildet, in welchem auch der kleinste Theil als einheitliches Glied des Ganzen erscheint.
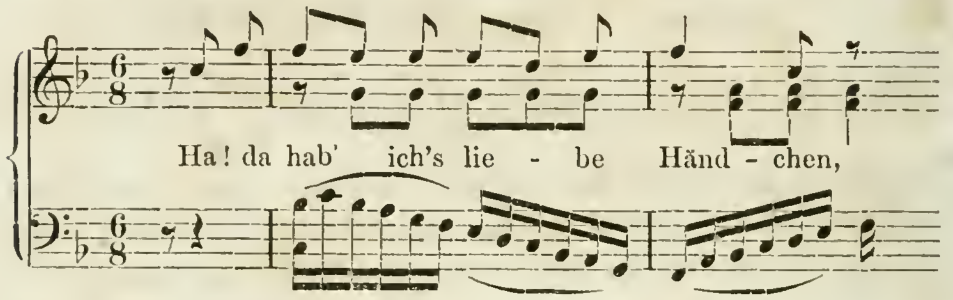
Wie sich der Gegensatz in der Form eines besonderen Satzes behauptet hat, zeigt u. a. die Arie des Leporello: »Schöne Donna«, aus Mozart's »Don Juan«. Nach dem Abschluss des *Allegro* auf der Dominante, folgt ein *Andante*

con moto:



in der Tonica. Gegen das Ende hin wird der Satz bewegter, und im Grunde ist es naturgemäss, dass nicht der be-

wegte Satz einem langsameren, sondern der langsame einem bewegteren voraufgehe, wie z. B. in der Arie der Zerline: »Schmäle, schmäle, lieber Junge«, deren erstem, in der Tonica abschliessenden *Andante grazioso* ein für sich selbstständiges *Allegro* folgt:



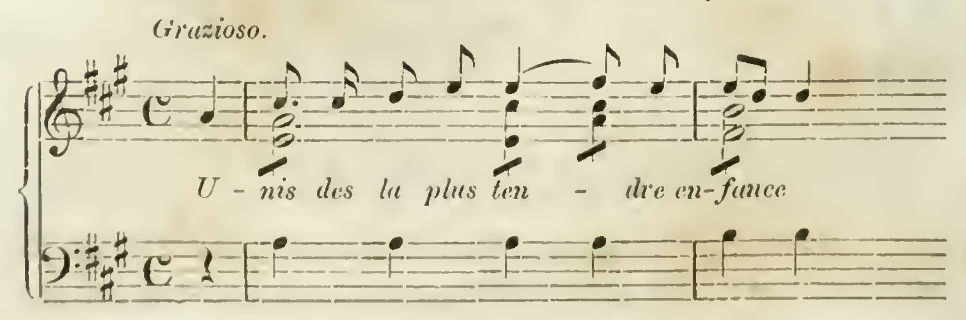
das ebenfalls in der Tonica steht.

Durch die Fortlassung der Wiederholung des ersten Satzes ist so aus der grösseren Dreitheiligkeit eine grössere Zweitheiligkeit hervorgegangen. Auch sie wurzelt mit ihrem ersten Keime in der Liedform.
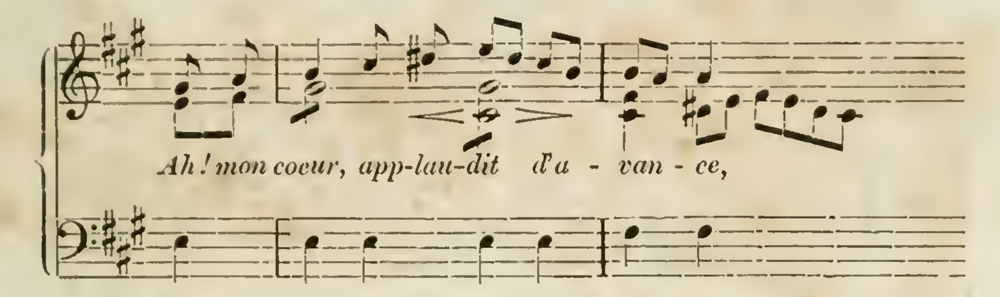
Durch Abkürzung und Erweiterung, wie der Inhalt sie bedingt, erhalten beide Formen unzählige Veränderungen, die sämmtlich aufzuführen unmöglich ist. Es bleibt nur noch der eine Fall zu besprechen, in welchem die Einheit des Tonstückes dadurch eine organisch erhöhte wird, dass derselbe Gedanke, der sich in dem ersten Theil nicht als Gegen-, sondern als Erwiederungssatz auf der Dominante findet, im dritten auf der Tonica erscheint. Man spricht dann von einem zweiten oder Seiten-Thema.

Die Mannichfaltigkeit des ganzen Tonstücks ist hier eine modulatorische, die Einheit eine melodische und eurhythmische.
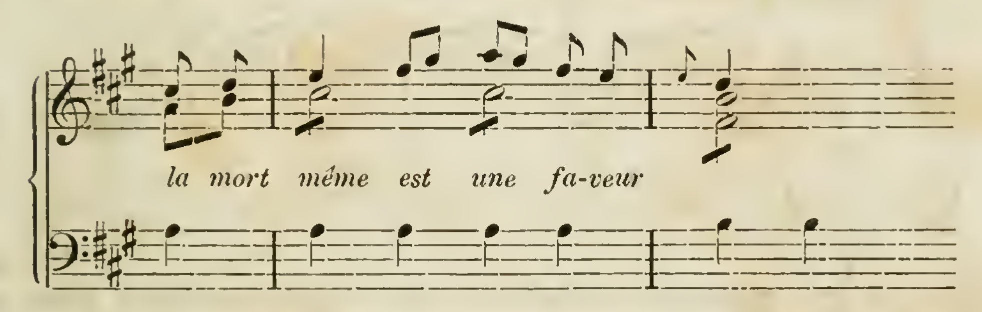
In dieser Form ist z. B. die Arie des Pylades:



aus Gluck's »Iphigenie in Tauris« geschrieben. Das zweite Thema, das zuerst in der Dominante auftritt:



erfährt bei seinem symmetrischen Erscheinen im letzten Theile die Transposition in die Tonica:
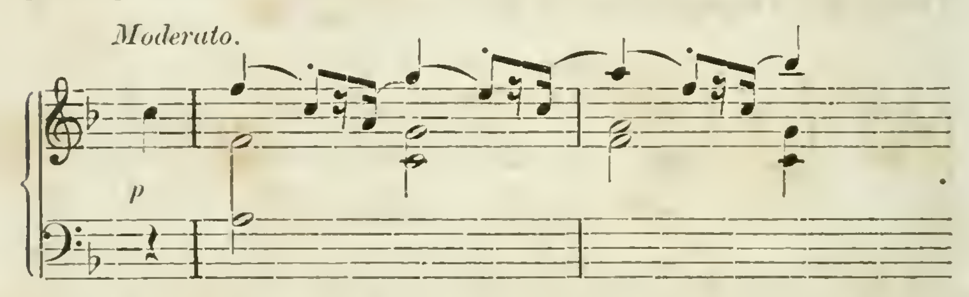


und so entspricht auch der Abschluss des ganzen Tonstückes in der Tonica dem des ersten Theiles auf der Dominante. Durch diese Transposition des zweiten Thema's ist es möglich geworden, dem rhythmischen Parallelismus eine melodische Mannichfaltigkeit zu geben. Die Einheit des Satzes ist dadurch nicht allein nicht gestört, sondern seine Wirkungsfähigkeit noch erhöht. Es enthält diese Form, welcher wir im kleinen Maassstabe bereits in der obenangeführten Arie »O Isis und Osiris« aus Mozart's »Zauberflöte« begegnet sind, den Keim der Sonatenform, welche Gegenstand des dritten Vortrags sein wird.

Das Orchester ist in allen diesen Fällen selbstständig hervorgetreten, sobald es die Stimmung vorzubereiten hatte, sie ausklingen lassen oder von einer Empfindung in die andere überleiten sollte. Der ihm auf solche Weise zugewiesene Tonsatz wird Ritornell genannt. Schon Weber's »Glöcklein im Thale« und Graun's »Singt dem göttlichen Propheten« zeigen, zu welcher Ausdehnung es anwachsen

kann. In Haydn's Arie »Auf stolzem Fittig« aus der »Schöpfung« ist die Einleitung:

bis zur Einführung des letztbesprochenen zweiten Thema's gesteigert, welches freilich nur in der Tonica auftritt:



Bei der grossen Ausdehnung der Arie erscheinen hier auch alle Theile in entsprechendem Verhältniss, und so ist die Einleitung fast zu einer kleinen Symphonie geworden.

Blicken wir nun zurück auf die verschiedenen Arten der Entwicklung der Arie, so finden wir: dass sie sich anfangs kaum vom Liede unterschied, dass sie aber selbst hier schon eine weitere, bedeutungsvollere Cantilene entfaltete. Je mehr nun das Tonstück im Ganzen wuchs, desto mehr vergrösserten sich auch die einzelnen Theile.

Anfangs waren hierauf nur Verhältniss und Maass zum Ganzen, wie symmetrische Anordnung für die Klarheit desselben von Einfluss, später wurde aber die logische Entwicklung sowohl zufolge des Textes, als auch zufolge des gewählten Thema's für die Erreichung eines einheitlichen Organismus bestimmend.

So wurde die Arie zu einem ausgeführten Tonbilde, in welchem sich eine bestimmte Empfindung in ihren verschiedenen Phasen mit fast dramatisch fortschreitender Lebendigkeit treu wiederspiegelte; während

das Lied eine solche Empfindung oder nur eine Seelenstimmung, und deshalb auch nur mit wenigen Zügen, mehr andeuten, als ausführen konnte.

In Bezug auf unser Urtheil wird es darauf ankommen: wie weit die Musik nicht allein den Text wiedergegeben, sondern wie weit sie ihn auch in einer an sich schönen Form ausgesprochen hat, ja wie weit sie als Musik über den Text hinausgegangen ist.

Die musikalische Logik hat sich vor Allem mit der sprachlichen auszugleichen.

Daher ist der Text zuerst der Beurtheilung zu unterwerfen, und um so mehr, als die Arie oft nur sehr weniger Worte bedarf, diese aber zu öfterer Wiederholung geeignet sein müssen. Die Wiederholung soll aber nicht eine geschwätzig-müssige, sondern eine aus der Natur der Empfindung von selbst hervorgehende sein, indem sie ihr Wachsen oder ihr Erlöschen mit wahrheitsgetreuem Nachdruck lebendiger vor die Phantasie des Hörers stellt, oder sie soll aus der verschiedenen Auslegung der Worte hervorgehen. Hierzu bedarf es wieder solcher Worte, welche die Empfindung und die Phantasie genügend anregen und den Intellekt nicht unbefriedigt lassen.

Nun soll die Composition alles das enthalten, was zur Vollständigkeit des Offenbarwerdens dieses Inhaltes gehört und dennoch wieder Alles vermeiden, was theils nicht unmittelbar aus demselben fliesst, theils an sich überschwänglich oder maasslos erscheinen würde. Es muss also die Phantasie des Dichters die des Musikers in der Art beflügelt haben, dass ihre Bilder nicht allein dem Gegenstande entsprechen, sondern auch dem musikalischen Ausdrucke dafür zugänglich sind, in diesem aber bei der Eigenartigkeit desselben weit über den sprachlichen hinausgehen. Die Mannichfaltigkeit derselben darf aber keinesweges eine die Phantasie des Hörers verwirrende oder die Einheit des Empfindungsganges aufhebende sein.

Die Prosodie fällt nur so weit ins Gewicht, als nicht grobe Verstösse gegen dieselbe begangen werden dürfen.

Ohne kleine Licenzen gegen dieselbe möchte kaum eine gute Melodie zu finden sein, da die Natur der Musik eine andere ist, als die des Wortlautes der Sprache.

Hiernach ergiebt sich das Urtheil über Anlage und Stil der Composition. In der Anlage soll das Bedeutende vor dem Unbedeutenderen hervortreten, die einzelnen Theile sollen in schönem Verhältniss zum Ganzen stehen, und symmetrische Ordnung das Verständniss erleichtern. Der Stil soll den Mitteln der Darstellung, also der menschlichen Stimme und den begleitenden Instrumenten entsprechen, aber auch dem Inhalte angemessen sein. Wie in dem letztern Falle der dramatische Stil von dem lyrischen, und der episch-lyrische von dem dramatisch-lyrischen, der geistliche von dem weltlichen, der Kirchen- von dem Kammerstil zu unterscheiden sind, kann, wie schon bemerkt, hier noch nicht genauer besprochen werden.

Der Beurtheilung der musikalischen Architektonik folgt die der Entwicklung des Tonstückes nach der musikalischen Logik, deren Gesetze ich mich bemüht habe, in dem ersten Cyklus dieser Vorträge aufzustellen. Je mehr organisch entwickelt hiernach ein Tonstück erscheint, desto vollkommener ist es.

Zuletzt erst kommt die Erfindung der Themen selbst zur Sprache, in denen sich Natürlichkeit und Neuheit paaren sollen.

Anscheinend möchte eine so vielseitige Betrachtung eines Tonstückes mehr verwirren, als zu dem gewünschten Ziele führen. Alles, was hier aber nur langsam, Zug für Zug nacheinander, hingestellt werden konnte, damit der Gegenstand nach allen Seiten beleuchtet würde, durchläuft die Seele des aufmerksamen Zuhörers in einem Augenblick, vorausgesetzt, dass dieser sich bereits ein Ideal als Maassstab für das Rechte, Wahre und Schöne geschaffen hat. Das gebildete ästhetische Gefühl, das der unmittelbarste und competenteste Richter eines Kunstwerks ist und bleibt, hat jedoch mit dem blossen Gefallen daran auch schon unbewusst geurtheilt.

Es genügt, dass es überhaupt angeregt und gefesselt werden konnte. Erst durch die Reaction der intellectuellen Kräfte, die sich den Grund des Gefallens und des dem Gegenstande zugewendeten Interesses erklären wollen, entsteht das bewusste, spruchreife Urtheil.

Wenn ein Tonstück nicht von allen diesen Seiten zu gleicher Zeit betrachtet wird, so dürfen wir uns nicht wundern, dass es einseitige Urtheile erfährt. Und dies erklärt es, dass nicht allein zu verschiedenen Zeiten ganz verschieden geurtheilt wird, sondern auch, dass ein und dasselbe Werk zu einer und derselben Zeit nie ein und dasselbe Urtheil von Allen erfahren kann. Desto nothwendiger ist es darum, für unser Urtheil einen objectiven Standpunkt zu gewinnen, und dieser kann nur auf allseitiger Erkenntniss des Rechten und Aechten beruhen.

Wie die Arie, so hat sich nun auch das Rondo aus dem Liede entfaltet, und dies genauer nachzuweisen, soll Aufgabe für meinen nächsten Vortrag sein.

Dritter Vortrag.

Das Rondo.
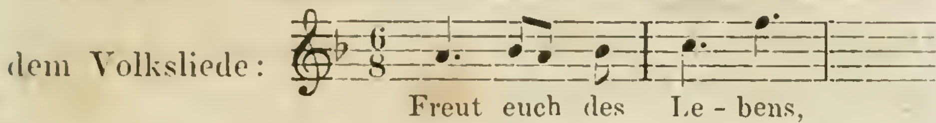
In der Arie stellte sich ein grösseres Gesangstück mit Begleitung in vollkommenster musikalischer Architektur hin. Diese hatte es allmälig dadurch gewonnen, dass es mit seinem bedeutungsvolleren Inhalt, der grösserer und charakteristischer Ausdrucksformen bedurfte, aus den Schranken der zwei- und dreitheiligen Liedform herausgetreten war, bis es dahin gelangte, verschiedene Themen durchzuführen, einheitsvoll zu einander zu beziehen, und Cantilene und Gang in ein richtiges Verhältniss zu setzen.

Ferner hatte die begleitende Instrumentalpartie im Ritornell einen grossen Antheil an der Construktion gewonnen, indem es einleitend, übergehend und abschliessend hervortrat, ja sie hatte dort, wo der Gesang für den Ausdruck allein nicht genügend war, die Seelensprache in ihrer Weise selbstständig fortgeführt. Alles dies konnte aber nur zu einer leichten Verständlichkeit und Uebersichtlichkeit durch eurhythmische Ordnung gelangen. Es kehrten darum grössere Tongruppen, welche einander gegenübergetreten waren, in einer bestimmten Reihenfolge wieder, und um auch in der Wiederholung einen Fortschritt der Entwicklung zu zeigen, zuletzt in dem Wechselverhältniss von Dominante und Tonica. Die Wiederholung war also aus der Eurhythmie hervorgegangen.

Nun giebt es aber auch eine Wiederholung, die ihren Grund in dem Festhalten des einmal Ergriffenen hat. Dies erscheint dann als ein Mittelpunkt, auf den sich alles

Andere bezieht und auf den es immer wieder zurück kommt. Wenn nun von einem solchen die musikalische Erfindung ausgeht, und sich Zwischen- und Gegensätze zu ihm gesellen, um seine öftere Wiederkehr zu motiviren, so entsteht die Rondoform.

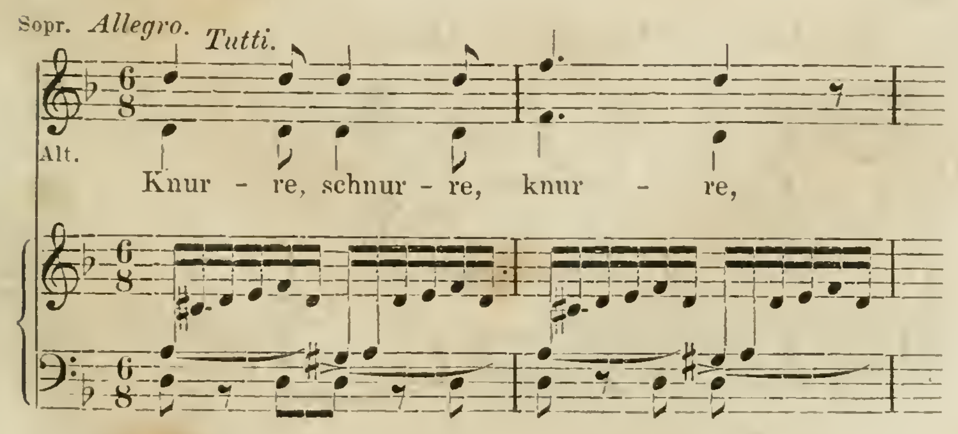
Ihr erster Keim ist wieder im Volksliede zu suchen, nämlich im Rundgesang, indem ein meistens vom Chor vorgetragener Satz den sogenannten »Refrain« bildet. In dem Volksliede:
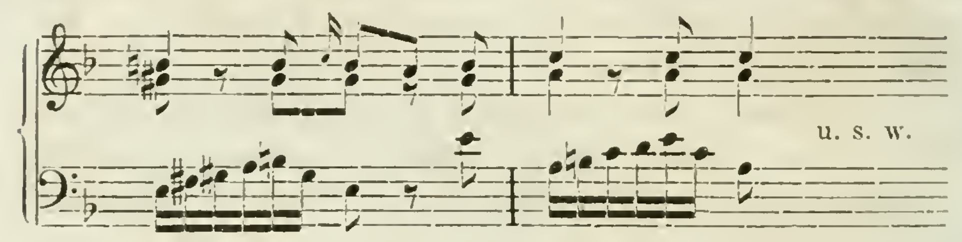


beginnt so der Chor; eine Solostimme fährt dann fort:



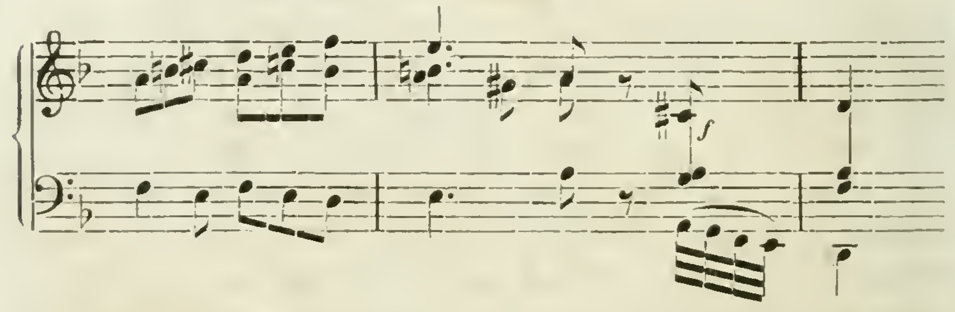
nun stimmt der Chor wieder den ersten Satz an, die Solostimme erwiedert und so wechseln beide viele Strophen hindurch ab. Der Grund der Wiederholung des ersten Satzes, des Hauptsatzes ist hier ein ganz äusserlicher. Der Chor, der bei dem Gesange von Gesellschaftsliedern gewöhnlich aus einer Anzahl ungeübter Sänger besteht und das Einfachste am schnellsten aufzufassen und an ihm festzuhalten pflegt, kommt immer wieder auf das Bekannte zurück. Es macht ihm schon Vergnügen, überhaupt mit einstimmen zu können. Nach solchem Vorbilde aus der Wirklichkeit hat nun die Kunst zum öftern von dieser Form Gebrauch gemacht, ohne sie schon »Rondo« zu nennen. Es sei z. B. Haydn's:



aus seinen »Jahreszeiten« angeführt. Auf dies viermal wiederkehrende *tutti* fährt Hannchen stets mit neuen Worten, aber nach derselben Weise fort:
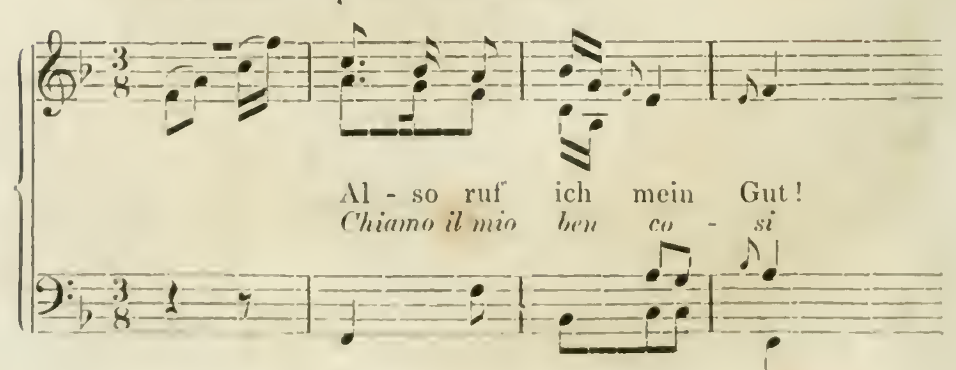


Die Modulation am Schluss des Sologesanges (in *A*-moll) zum Eintritt des Chores:
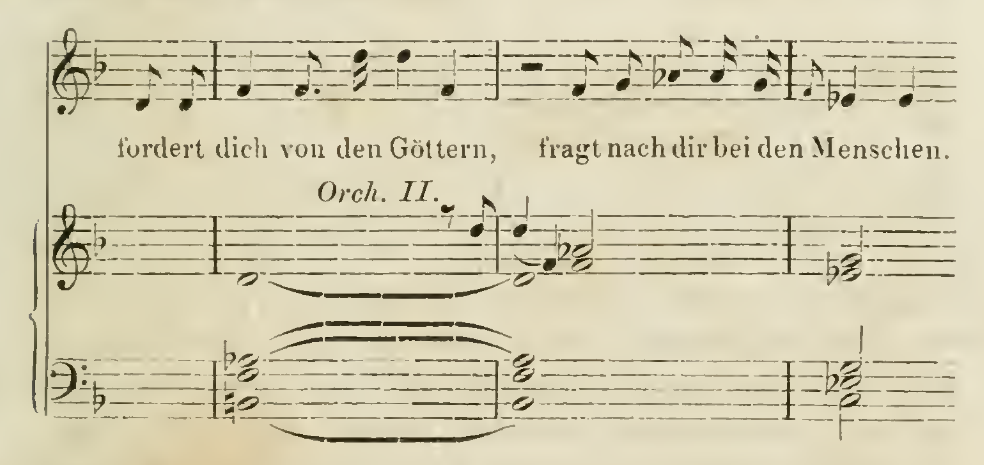


wie auch die Weiterführung des letzteren beim Schlusse des ganzen Tonstückes sind bereits durchaus kunstmässig.

Dann kann aber auch der Grund der Wiederholung ein innerlicher sein, indem die Seele des Sängers von einer Empfindung so mächtig erfüllt ist, dass sie trotz alles Abschweifens davon immer wieder auf dieselbe zurückkommt. So ist der Keim dieser Form auch in der künstlerischen Wiedergabe eines solchen Seelenvorganges zu finden, ohne dass ihr schon der Name »Rondo« beigelegt wird.

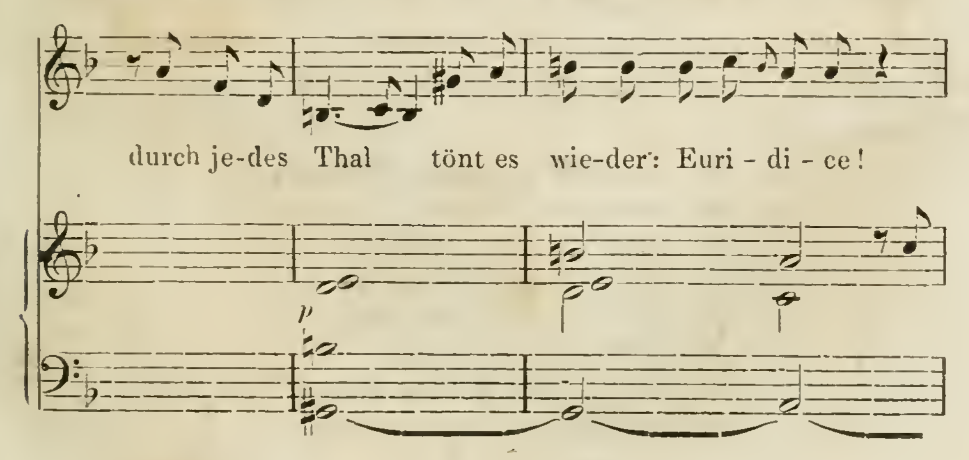
Die Arie des Orpheus von Gluck:
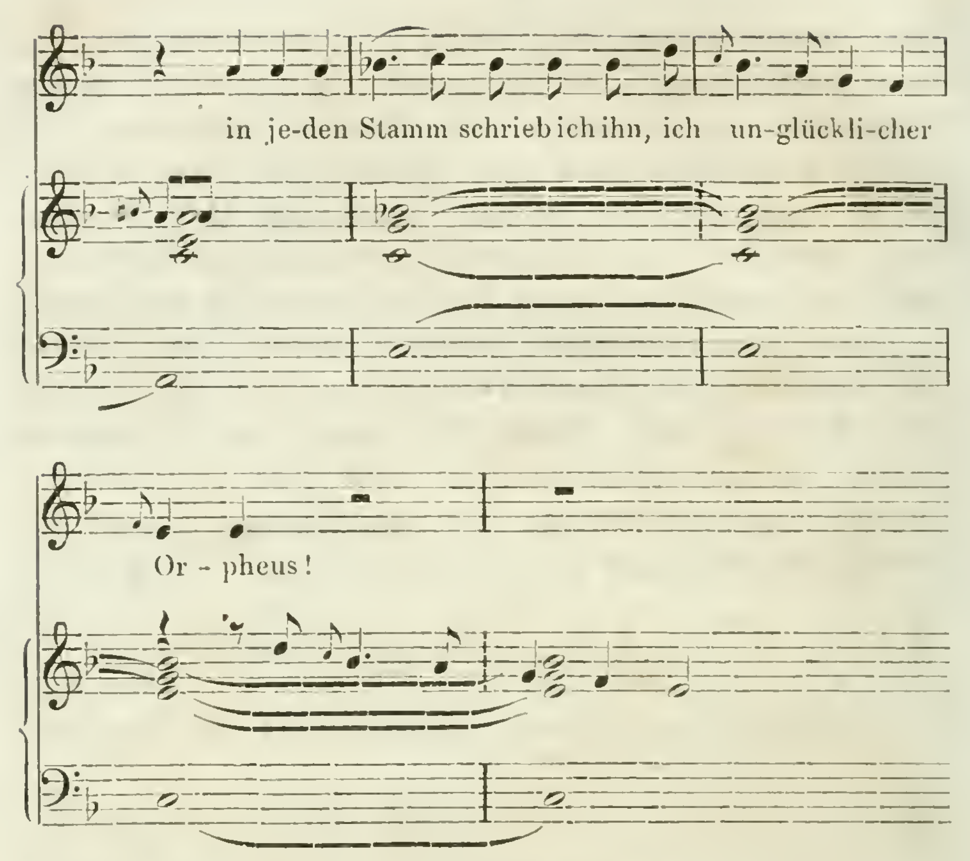


liefert hiervon den Beweis. Sie ist im Grunde nur ein grösseres zweitheiliges Lied. Der erste Theil schliesst in der Dominante, der zweite in der Tonica vollkommen ab. Dreimal kehrt dieser Satz ganz in derselben Weise wieder, das letztemal mit einer kleinen Aenderung in der Begleitung. Zwischen die Wiederholungen sind Recitative gestellt, die, so sehr sie ihrem Inhalte nach auch von einander abweichen, doch einen inneren Zusammenhang haben. Die Klage um die verlorene Gattin, welche Orpheus Ruf ohne Antwort lässt, bildet den Inhalt des melodiösen Satzes. In dem ersten Recitativ geht diese Klage zu der schmerzlichen Empfindung des vergeblichen Suchens bei Göttern und Menschen über:



So kommt der Sänger zum ersten melodischen Satze zurück. Hierauf gewinnt eine durch die Erinnerung hervorgerufene Empfindung Ausdruck:





So motivirt sich die neue Rückkehr zu jenem Satze.

Vorübergehend sei hier noch bemerkt, dass Gluck in dem Echo, welches er von einem zweiten Orchester ausführen lässt, dem lebendig in der Erinnerung des Orpheus auftauchenden Bilde seiner Gattin eine geisterhafte Personificirung giebt.

Vergleichen wir nun mit obigen Beispielen die Dichtungsart dieses Namens, aus welcher, wie einige Aesthetiker meinen, die musikalische Form hervorgegangen ist. Hagedorn's »Empfindung des Frühlings« gehört z. B. hierher.

Du Schmelz der bunten Wiesen!
Du neubegrünte Flur!
Sei stets von mir gepriesen,
Du Schmelz der bunten Wiesen!
Es schmückt dich und Cephisen
Der Lenz und die Natur.
Du Schmelz der bunten Wiesen!
Du neubegrünte Flur. u s. w.

Es macht sich darin eine grosse Künstlichkeit fühlbar. Um diese zur Natürlichkeit zurückzuführen, waren manche Schwierigkeiten zu besiegen.

Schon die Motivirung der dreimaligen Wiederkehr der ersten Verse durch genügende Gedankenvermittlung war nicht leicht, ferner mussten dazu wieder die entsprechenden Reime gefunden sein. Und hieran ist denn auch die Dichtung gescheitert. Der Inhalt entspricht keinesweges dem Aufwande der Mittel in der Form seiner Darstellung. Dass der Dichter den Frühling preis't, um den Gegenstand seiner Liebe mit Blumen zu schmücken, ist etwas so Naheliegendes und oft Dagewesenes, dass der prunkende Festtagsschmuck der Rondoform, in den es gekleidet ist, dazu in Widerspruch steht.

Die Schwierigkeit, mit diesem Vers- und Reimspiel einen wirklich poëtischen Inhalt zu verbinden, mag diese Dichtungsart jetzt wohl so ziemlich ganz zurückgedrängt haben. Man kann sich aber wohl denken, dass das Bedürfniss, ihr einen fesselnden Inhalt zu geben, nicht minder, als das Reizende ihrer Form Veranlassung gegeben haben mag, sie in die Musik zu übertragen. Dass aber Piccini, wie ebenfalls angenommen wird, Gluck's Zeitgenosse und Rival, der erste Tonsetzer gewesen sei, der von dieser Form Gebrauch gemacht habe, möchte schon deshalb bezweifelt werden können, weil die Form, wie wir gesehen haben, durchaus naturgemäss aus der Musik selbst und vielleicht vielmehr aus ihr als aus der Dichtkunst entstehen musste.

Wir sehen aber zugleich auf das Deutlichste, worauf es bei der Erfindung des musikalischen Rondo, wenn die Form zur Vollkommenheit gelangen und an sich interessiren soll, ankommen müsse.

Vor allen Dingen muss sie in sich rein sein, d. h. sie darf sich nicht mit dem Charakteristischen anderer Formen vermischen. Die Zwischensätze, welche in dem Beispiele von Gluck recitativisch gehalten sind, werden also sowohl melodiös als rhythmisch ausgebildet erscheinen müssen.

Da sie aber Uebergangs- und Motivirungssätze sind, so werden sie das Interesse auch nur in untergeordneter Weise auf sich ziehen dürfen. Das Hauptinteresse soll dem Hauptsatze bleiben. Es muss also von vornherein dafür gesorgt sein, dass das Thema desselben etwas Fesselndes habe. So wird nicht allein seine Wiederholung dem Ohre stets willkommen sein, sondern er wird auch auf die Zwischensätze eine Uebermacht ausüben, so bald er nur der Centralpunkt derselben bleibt, und die letzteren sich natürlich aus ihm ergeben und in ihn überleiten. Indem also auf der einen Seite die Zwischensätze, auf der andern wieder der Hauptsatz motivirt erscheinen müssen, giebt sich ein gegenseitiger Einfluss kund, und das Interesse des Hörers wird theils durch die Verfolgung des Zusammenhanges, theils durch die Ueberraschung der Eintritte rege erhalten.

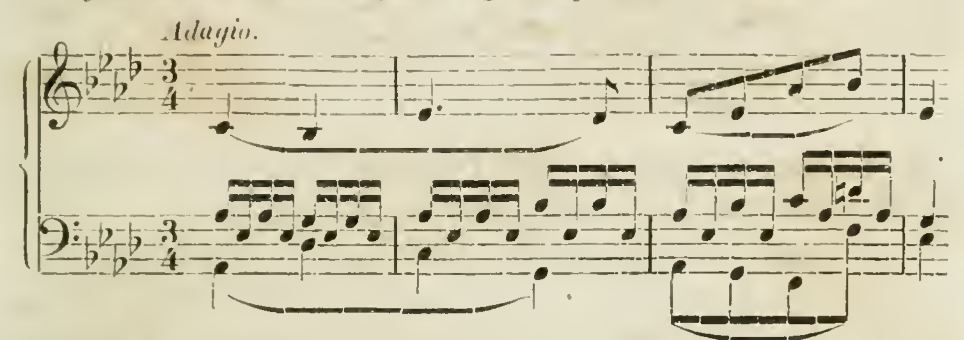
Wie die Zwischensätze, so wird aber auch ein Gegensatz eingeführt werden können und dies Gelegenheit zu fernerer Erweiterung der Form geben. Der Hauptsatz wird übrigens, da er oft wiederholt wird, nicht zu lang sein dürfen, und deshalb auch meistens liedmässige Abrundung erhalten müssen; auch liegt es nahe, dass bei der Wiederholung desselben der Abwechslung wegen von der Variation Gebrauch gemacht werden kann. Aus dem letzten Grunde ist diese Form dem Gesangvirtuosenthum besonders willkommen gewesen und auch von diesem sehr bald in das Gebiet der selbstständigen Instrumentalcomposition übergegangen.

Nach der Zahl und der Verschiedenheit der Zwischensätze unterscheiden sich mancherlei Arten des Rondo. Marx nimmt deren fünf an. So gross diese Anzahl auf den ersten Blick erscheinen mag, so ist sie doch gering gegen die unzähligen Fälle, welche sich überhaupt ergeben können. Hier wird es genügen, nur die vornehmsten derselben zu besprechen.
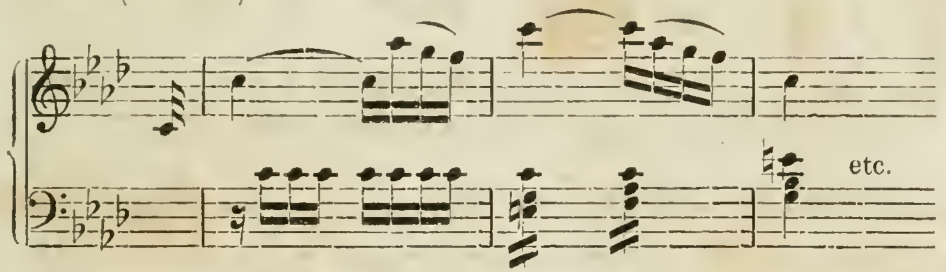
In Bezug auf Benennung dieser Form findet sich bei den Componisten übrigens auch nicht die rechte Conse-

quenz. Manche Vocalsätze in derselben sind Arie überschrieben, manche Instrumentalsätze haben, wie z. B. häufig *Adagio's* in Sonaten und Sinfonien, überhaupt nur Tempobezeichnung, oder, als Schlusssätze, die allgemeine Bezeichnung Finale erhalten.

Zu der einfachsten Art der Rondoform gehört u. a. das *Adagio* aus der *Sonate pathétique* Op. 13 von Beethoven:

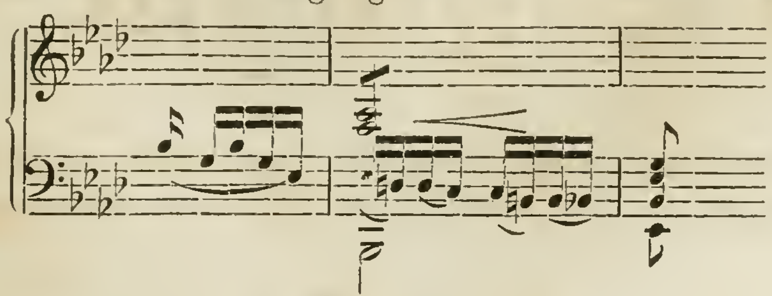


Der achttaktige Hauptsatz wird gleich wiederholt, und zwar, indem die Melodie eine Octave höher tritt, mit variirter Begleitung. Es folgt ein zweitheiliger Zwischensatz. Der erste Theil beginnt in der vorzeichenverwandten Molltonart (*F*-moll):
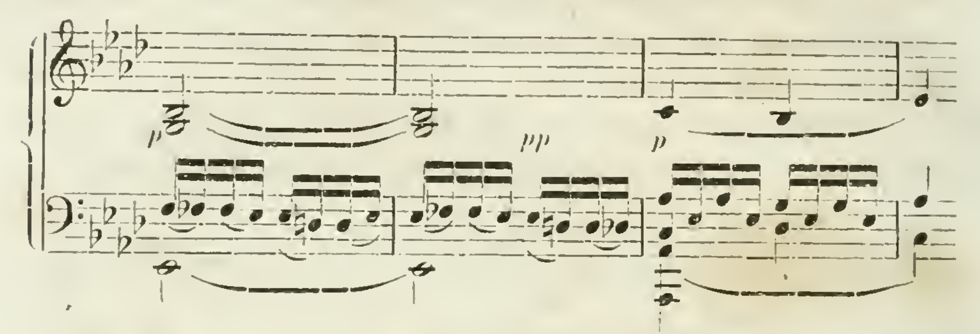


und schliesst mit der Dominante (*Es*-dur). Er ist figurirt und fällt weniger in's Ohr, als der Hauptsatz mit seiner ruhigen Cantilene; das Gangmässige waltet in ihm vor.

Der zweite Theil des Zwischensatzes ist nur eine Art *Coda* des ersten. Er bleibt in der Dominante. Eine Mittelstimme führt die Bewegung weiter:
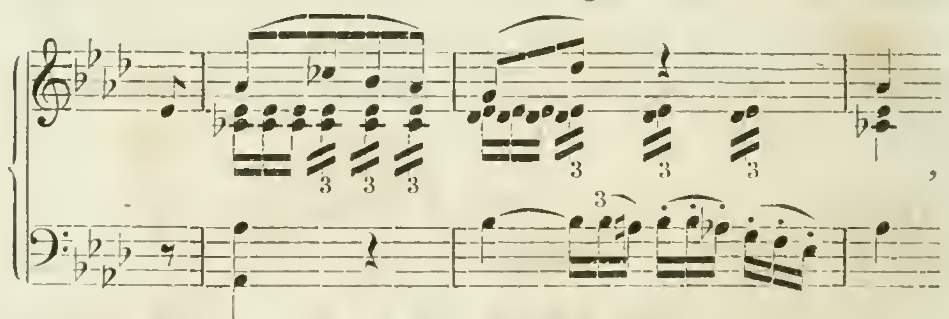


indem die Oberstimme begleitet; diese theilt sich dann mit dem Basse in die Bewegung, die Mittelstimme bemächtigt sich ihrer aber doch wieder und leitet so:
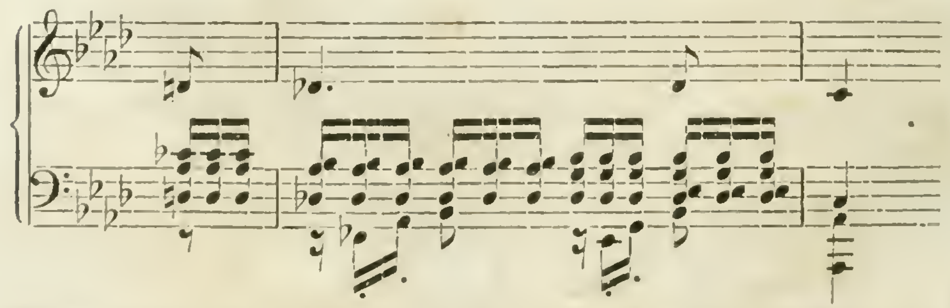


zum Hauptsatz zurück. Der Uebergang aus der Figuration in die Cantilene ist besonders schön vermittelt.

Beethoven wiederholt den Hauptsatz, jedoch nur einmal. Er geht gleich in einen zweiten Zwischensatz über, der in der Minore (*As*-moll) mit einem Wechselspiel der Ober- und Unterstimme beginnt:

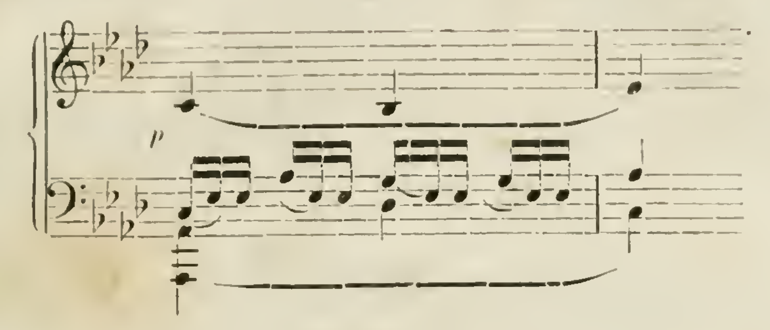


indem die Mittelstimmen triolenbewegt begleiten. Der Satz modulirt nun in kühnem Aufschwunge nach *E*-dur. Hier erscheint dasselbe Wechselspiel, bei welchem aber der Bass mehr und mehr verstummt:



Die grössere Lebendigkeit dieser vierzehntaktigen Periode, in welcher die Composition ihren Höhenpunkt erreicht,

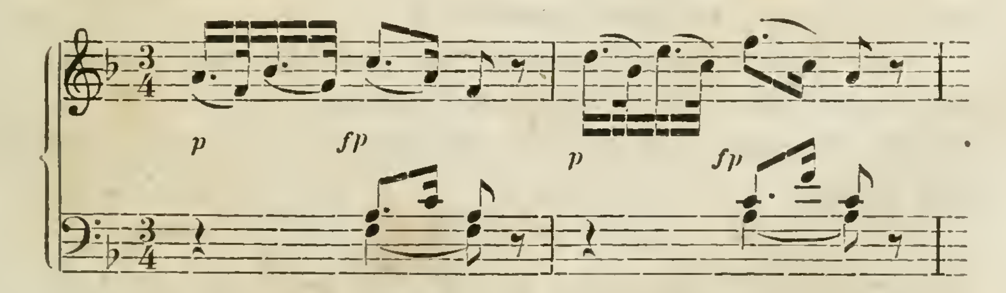
nimmt so allmälig wieder ab und vermittelt die Rückkehr zum Hauptsatze:



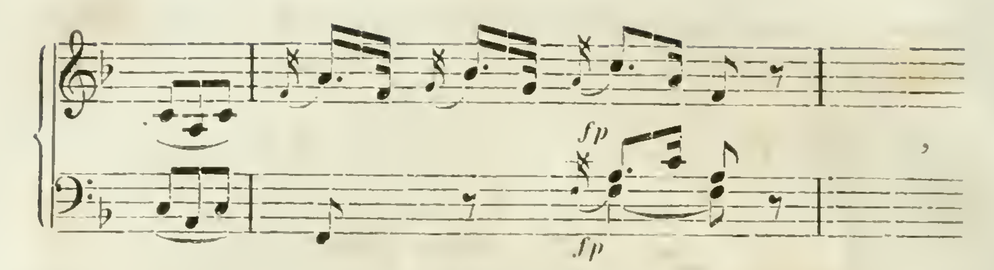
der aber die Triolenbewegung des Zwischensatzes in der Begleitung bekommt. Mit dieser geht nun die Wiederholung des Hauptsatzes in der höheren Octave vor sich und eine *Coda* von 7 Takten schliesst das Ganze.

Wir haben also das Thema fünfmal gehört, zweimal jedoch in unmittelbarer Wiederholung, dreimal nur in unterbrochenen Momenten. Es trat stets vor den Zwischensätzen hervor. Diese hatten sich ganz natürlich an ihn angelehnt und zu ihm übergeführt, waren aber, besonders der letzte in seinem Aufschwunge, doch zu éiner solchen Verschiedenheit gelangt, dass das Interesse an der Composition bis zum Schlusse hin sich steigerte.
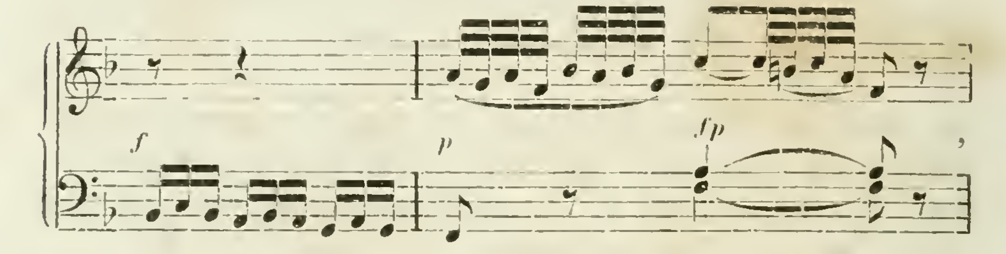
Eine andere Art der Rondoform liegt dem *Andante un poco Adagio* der *C*-dur-Sonate für's Klavier von Mozart zu Grunde:



In dem sechszehntaktigen Hauptsatze wiederholt sich das Thema nach einem Halbschlusse auf der Dominante bereits symmetrisch. Hieran schliesst sich eine zweifache Wiederholung des Satzes, anfangs:
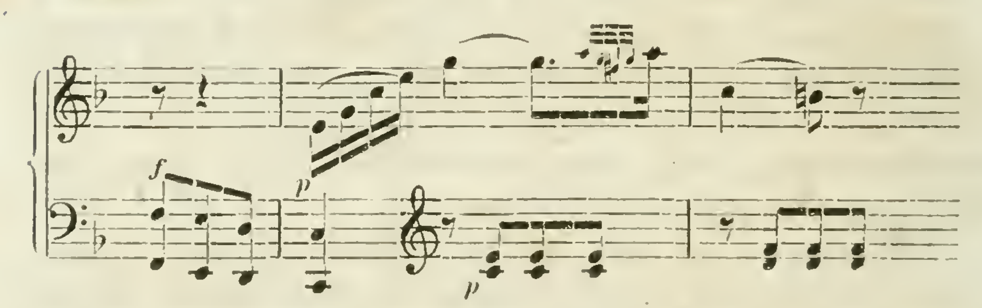


dann:



beidemale also variirt.

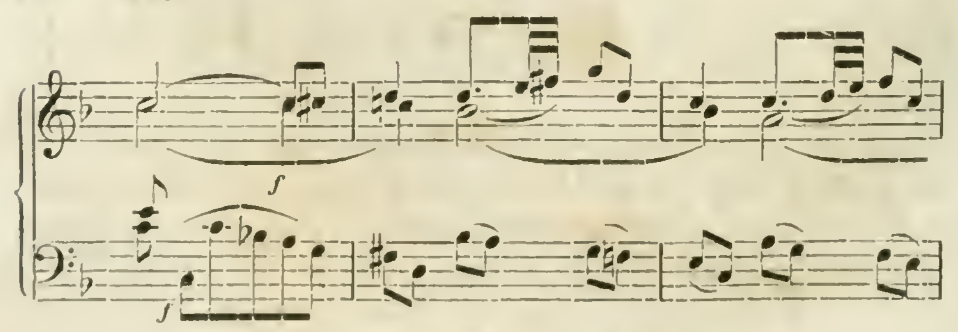
Es folgt nun ein achttaktiger Zwischensatz in der Dominante:

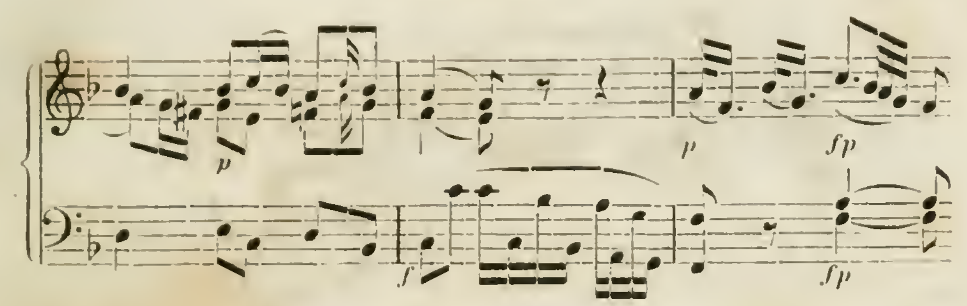


der sich von dem vorigen dadurch unterscheidet, dass er weniger gang-, als cantilenenmässig ist.
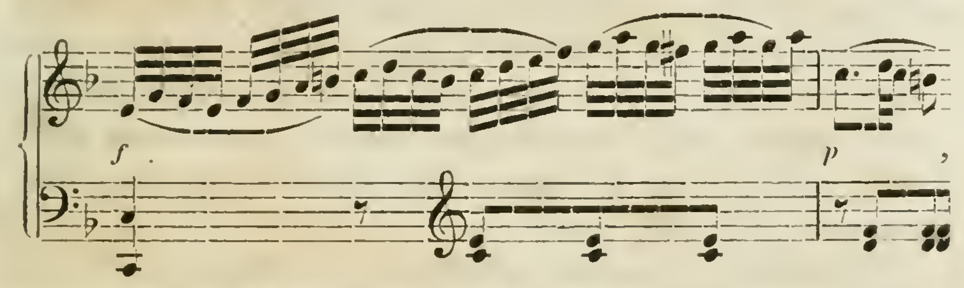
Er erinnert deshalb an das zweite oder Seitenthema, dem wir in der letzten Arienform begegneten.

Durch einen sich an ihn anschliessenden Absatz von vier Takten:
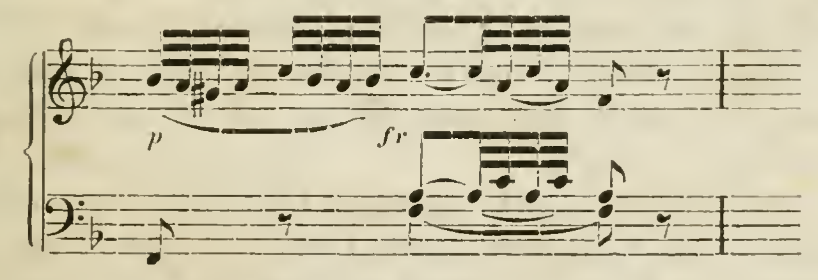




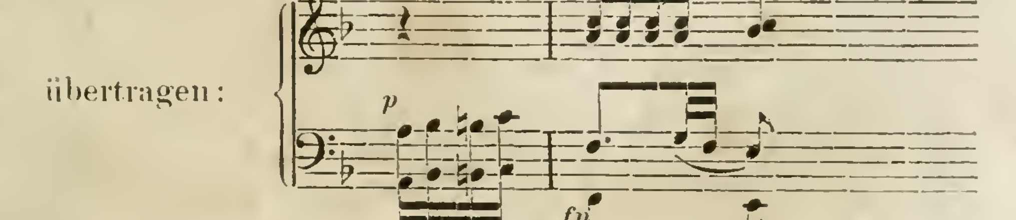
leitet er in den Hauptsatz über. Dieser erscheint ganz unerwartet, gewissermassen als Nachsatz des zweiten Theiles, dafür aber auch nur in der ersten Hälfte von acht Takten. Hierauf kommt es zu einer variirten Wiederholung des Zwischensatzes in der Dominante:
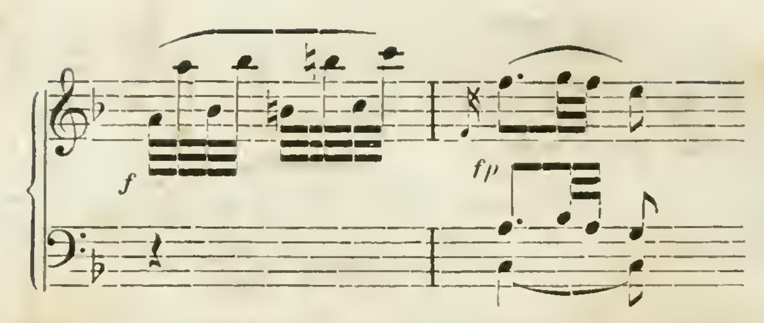


welche sich bis auf den ersten Absatz des folgenden Theiles ausdehnt, und diesem reiht sich, wie vorher, das Hauptthema wieder an, jedoch in neuer Variation:



und nachdem die Melodie des zweiten Absatzes dem Basse übertragen:



und die symmetrische Wiederholung durch eine andere Variation der Oberstimme eingeleitet ist:
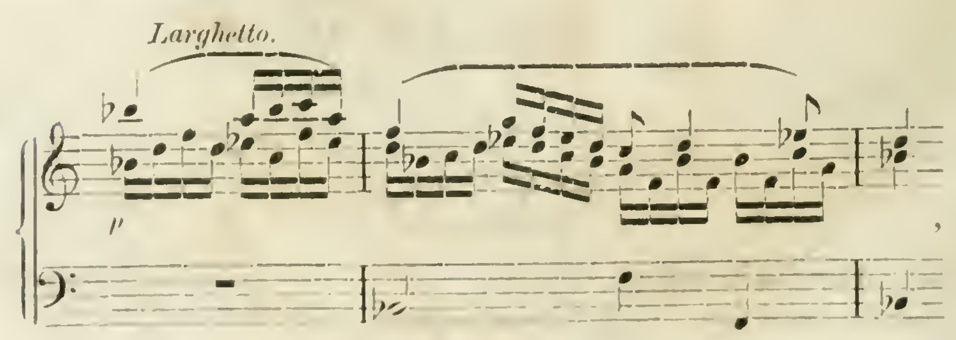


schliesst das Ganze mit einer kleinen viertaktigen Coda.

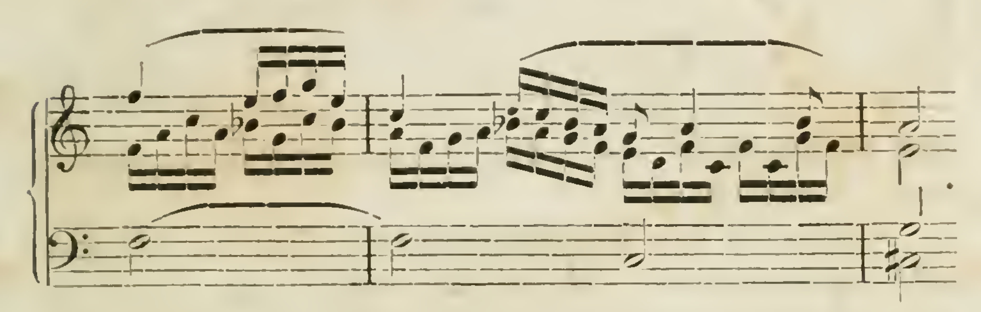
Es ist also die dreitheilige Liedform in vergrössertem Maassstabe, in welcher sich dies Tonstück geschrieben findet, indem durch Zusammenziehung des zweiten Theiles mit dem dritten vornämlich die rondomässige Wiederholung des Hauptsatzes bewirkt wird. Das Interessante liegt wohl in der Variirung von Haupt- und Zwischensatz, wodurch beide in stets neue Beziehungen treten. Ausserdem geht die Ausführung der Zwischensätze über die der Liedform gezogenen Grenzen hinaus.

Die geistige Verwandtschaft, in der Haupt- und Zwischensatz stehen müssen, tritt am unzweideutigsten wieder in der Vocalmusik hervor. Das Rondo der Donna Anna aus dem »Don Juan«: »*Non mi dir, bel idol mio*« (Ueber Alles bleibst du theuer etc.) ist eins der schönsten Beispiele hierzu. Mozart lässt es, wie wir im ersten Vortrage gesehen haben, in höchst geistvoller Weise aus einem Recitativ entstehen.

Der Schmerz der Donna Anna, sich verkannt zu sehen, ringt mit dem Bewusstsein ihrer Liebe. Es versagt ihr die Stimme. Da greift die Musik ein und wird zur inhaltvollsten Seelensprache:

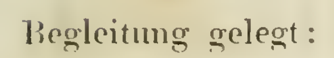


in welcher sich die ganze Zärtlichkeit ihres übervollen Herzens für Ottavio kund giebt. Auf ihre Lippen drängt sich dagegen nur das Gefühl des Unwillens. Sie stockt auf's Neue, und was in ihrem Innern vorgeht, kommt wieder nur instrumental zum Ausdruck:
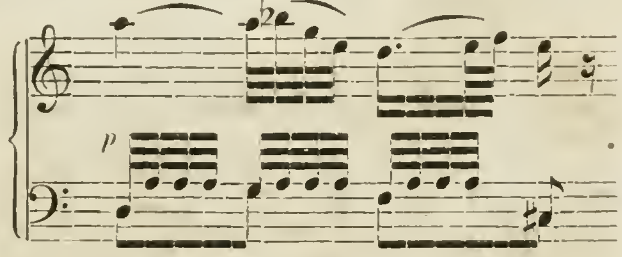


Die vorige Melodie erklingt auf der Dominante, geht aber in einen Trugschluss aus. Nun übermannt sie der Schmerz über den Verlust ihres Vaters.

Auch hier ist das Hauptsächlichste in die Instrumental-
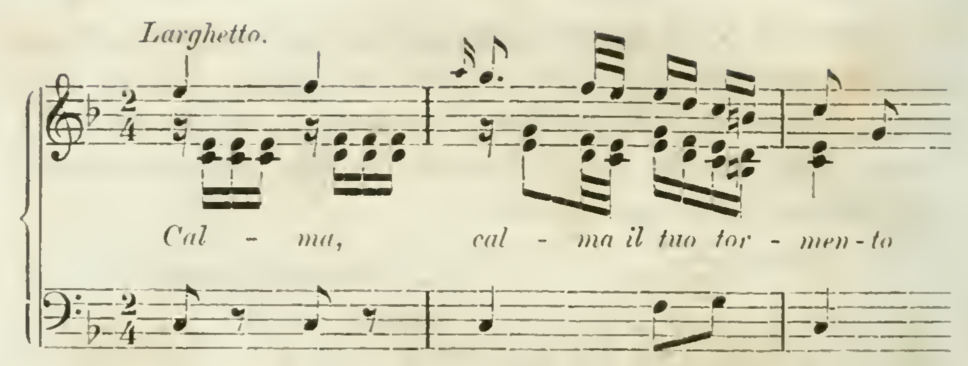


Begleitung gelegt:



Es ist ein Gegensatz zu der vorigen Melodie, welcher durchaus motivirt erscheint.

Ihr Schmerz lös't sich nun in Thränen auf. Sie wird ruhiger. Und das Gefühl, welches sich vorher nur instrumental aussprach, erfüllt ihre Seele nun so ganz, dass sie ihm nicht allein in Tönen Ausdruck giebt, sondern auch wieder und wieder auf dasselbe zurückkommt. So hat die Rondoform eine psychische Berechtigung gewonnen.

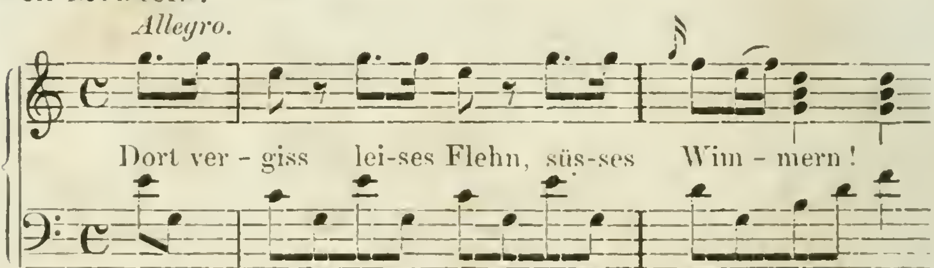
Jene erste Melodie bildet das Hauptthema. Ein Nachsatz nimmt die zweite auf, doch so, dass sie nur in der Begleitung liegt und die Stimme ruhig darüber hinwegzieht. Darauf folgt eine neue Cantilene als Seitensatz:
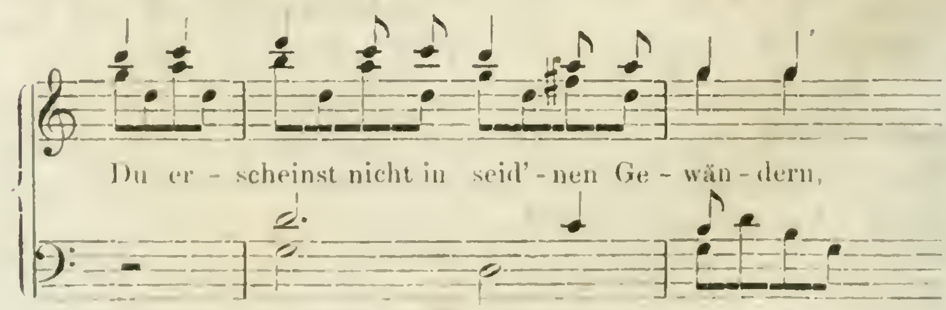


und die Rückkehr zu dem Hauptthema wird nun modulatorisch vermittelt.

Oefter, als zum zweitenmale wird es hier indessen nicht mehr wiederholt und wohl deshalb nicht, weil Mozart den dramatischen Fortschritt dadurch nicht hemmen wollte. Und so geht er denn auch zum Schlusse in ein *Allegretto* über, dessen Thema gar nur einmal ausser im Ritornell gebracht wird.

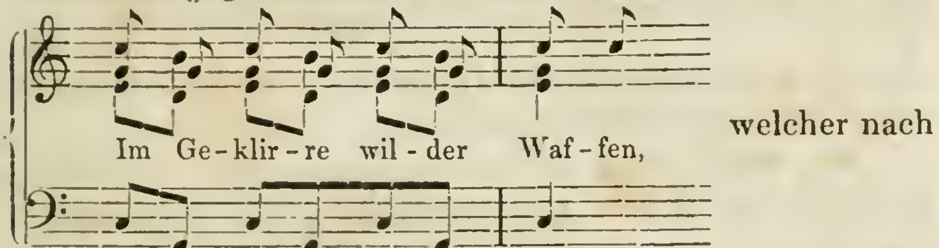
In grösserer Ausdehnung erscheint die Form in desselben Meisters:
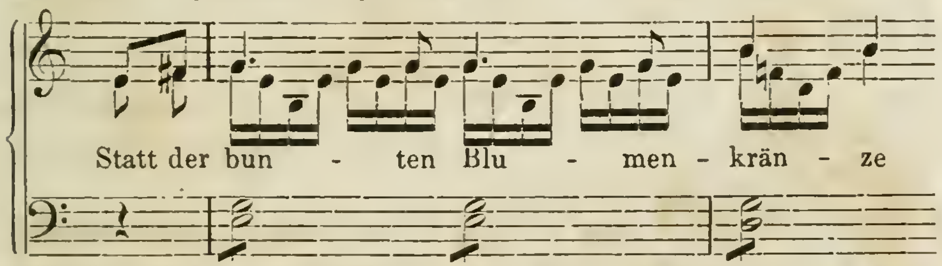


aus »Figaro's Hochzeit«, hier jedoch nicht »Rondo«, wie die vorige Composition wenigstens in einigen Ausgaben (manche haben nur die Ueberschrift »*Andante*,« das ebenfalls wieder für »*Larghetto*« steht, sondern »*Aria*« überschrieben. Der Hauptsatz ist zwölf Takte lang und steht durchweg in der Tonica. Der erste Zwischensatz:



tritt dagegen auf die Dominante und enthält sechszehn Takte, eine Anzahl, welche durch den übervollständigen Schluss herbeigeführt ist. In seiner Lyrik correspondirt er zu dem Hauptsatze. Hierauf kehrt dieser in ganzer Ausdehnung wieder. Es reiht sich an ihn ein mehr deklamirender und darum gegensätzlich wirkender Uebergangssatz:



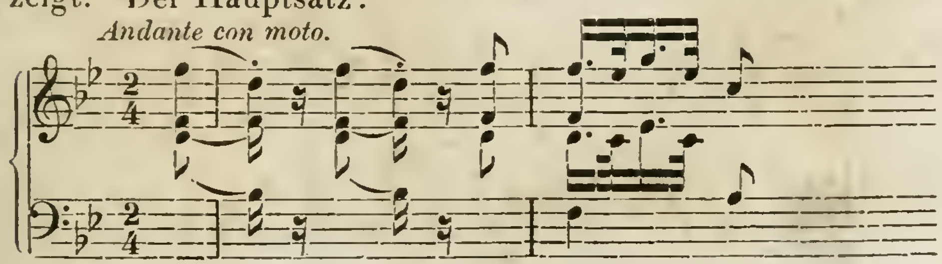
welcher nach der Moll-Mediante (*e*) modulirt. In dieser beginnt der sich schon nach wenigen Takten zur Tonica zurückwendende, zu dem vorigen als Gegensatz auftretende Zwischensatz:



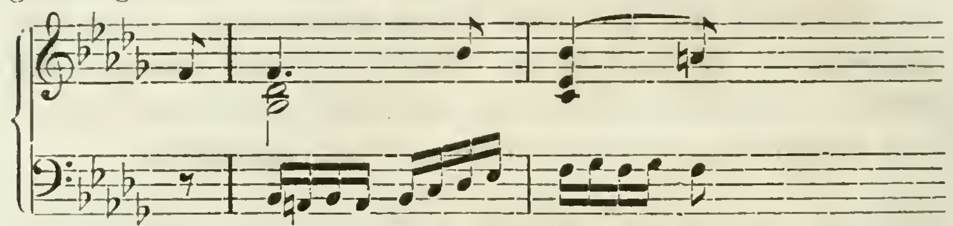
welcher im zwölften Takte, schnell in die Dominante übergehend, den vorhererwähnten übervollständigen Schluss in derselben aufnimmt.

Nun folgt wieder das Hauptthema, das mit einer *Coda* das ganze Tonstück beschliesst. Diese Art der Rondoform entspricht also der ersten, nur dass ihre Zwischensätze zu einer grösseren Bedeutung gelangt sind. Zum Hauptsatze gehalten, erscheinen sie indessen immer nur untergeordnet.

Instrumental breitet sich die Form oft noch weiter aus, wie es z. B. Dussek's Clavierstück: »*la consolation*« zeigt. Der Hauptsatz:

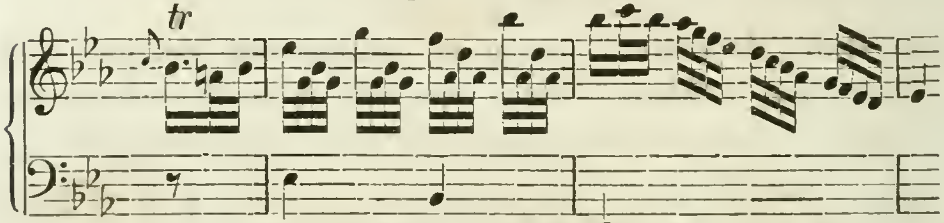


ist an sich schon dreitheilig. Ihm entspricht ein dreitheiliger Gegensatz in der *Minore:*



und mit der Wiederkehr des Hauptsatzes ist gewissermassen ein grosser erster Theil geendet.

Nun folgt, wie in der Liedform zum öftern, ein zweites Trio, hier ein zweiter Gegensatz auf der Unterdominante:

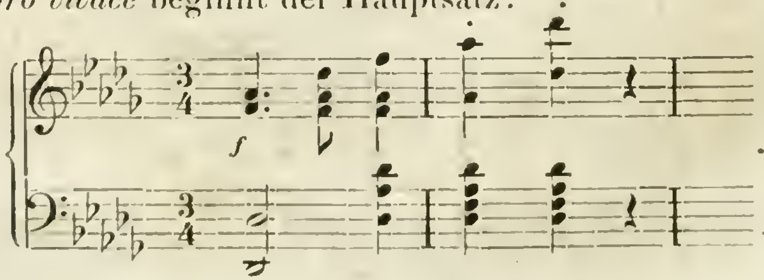


der, an sich zweitheilig, durch einen Uebergangstheil in den Hauptsatz zurückleitet. Letzterer erscheint nun variirt und schliesst mit einer *Coda.*

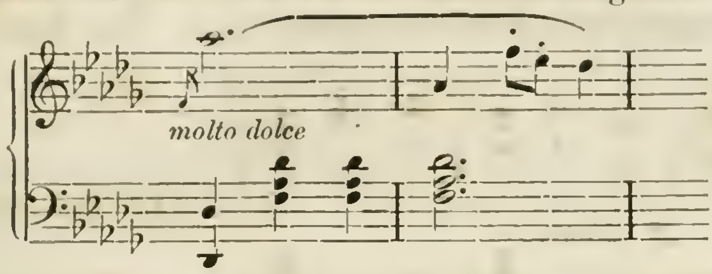
Ein Tonstück von solcher Länge würde nicht interessant bleiben, wenn nicht auch die anderen Sätze bedeutender hervorträten.

Während in dieser Art der Form das Hauptthema bei seiner zweiten Wiederkehr so ziemlich in die Mitte zu stehen kam, tritt in der nächstfolgenden ein vollständiger Gegensatz dahin. So ist also die Liedform mit Trio hier zu rondomässiger Vollendung gediehen.

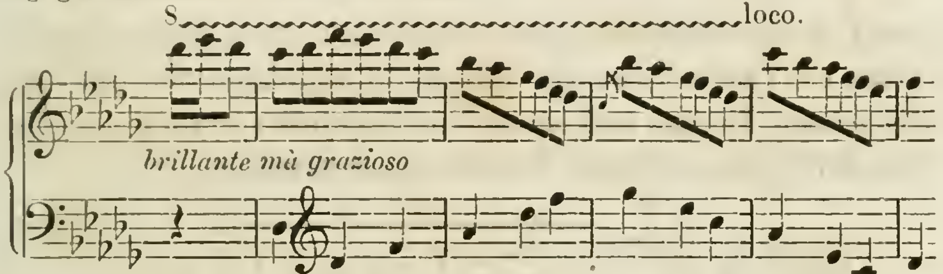
Ein recht umfassendes Beispiel dieser Art ist Weber's: »Aufforderung zum Tanze.« Sie bewegt sich, einem Tanz entsprechend, grossentheils in Theilschnitten. Mit dem *Allegro vivace* beginnt der Hauptsatz:



Dieser, wie der sich an ihn anschliessende Folgesatz:
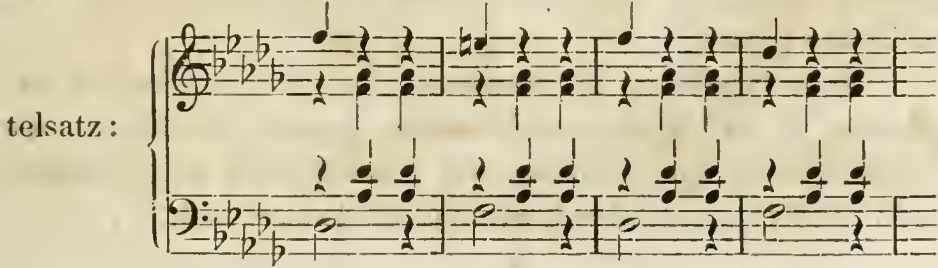


stehen in der Tonica. Der erste Theil des ersten gangmässig gehaltenen Zwischensatzes:
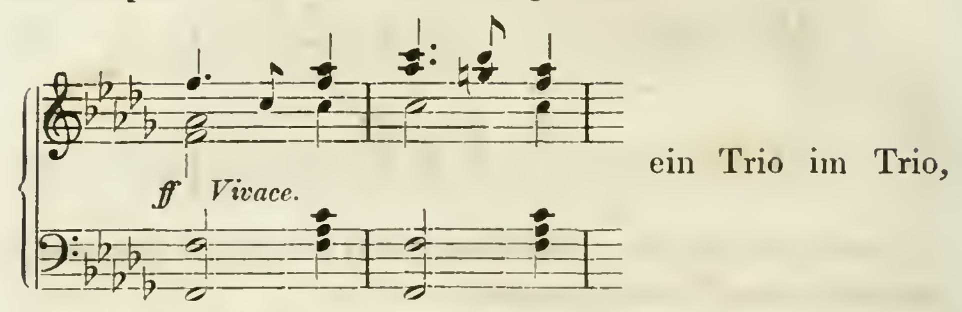


modulirt aus der Tonica in die Dominante und der ihm folgende aus der Dominante in die Tonica zurück. Er bildet eine andere Art des Gegensatzes und unterscheidet sich von der in Dussek's Rondo dadurch, dass er nicht, wie diese, ein variationsmässiges Figurenspiel enthält, sondern eine Passage in rastloser Bewegung, die erst mit dem Ende des Theiles zur Ruhe kommt. In ihrem selbstständigen Auftreten unterscheidet sie sich von der Fioratur der Arie, die stets im Gefolge des voraufgehenden Thema's, als ein nachziehender Glanzstreif desselben, erscheint. Die Instrumentalmusik hat diese Art des Gegensatzes vor der Vocalmusik voraus und pflegt sie deshalb auch besonders zur Geltung zu bringen. Mit dem nun erklingenden Hauptsatz ohne Folgesatz rundet sich der erste Theil des ganzen Tonstückes ab.
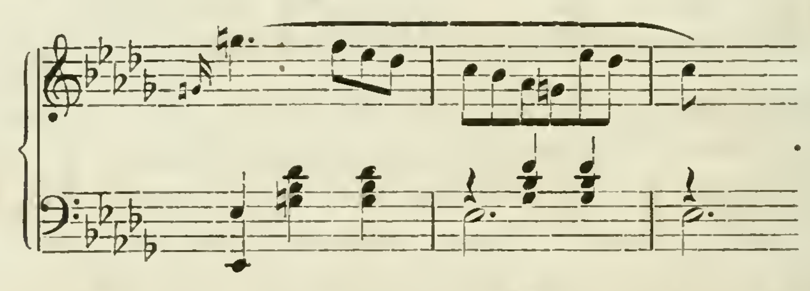
Es folgt nun ein sehr ausgeführter, trioähnlicher Mittelsatz:



in dreitheiliger Liedform mit ächtem Trio, wie es bei Walzercompositionen sich sehr häufig findet. Das Trio:



ein Trio im Trio, steht in der Molltonart der Mediante. Es schliesst jedoch nicht im Theilschnitt ab, und da hiermit auch das *Da capo* des ersten Theiles aufgegeben ist, modulirt es in den neuen ebenfalls ganzmässigen Zwischensatz hinüber:



Dieser nimmt nach einer längeren Modulation den vorhererwähnten Folgesatz im *Pianissimo* (*C*-dur) auf, und ihn zum *Fortissimo* steigernd, schliesst er mit dem Dominant-Septimenaccorde den zweiten grösseren Theil des Tonstückes. Der dritte entspricht ganz dem Anfang. Selbst der erste Zwischensatz folgt in symmetrischer Ordnung; indem er bei der Wiederholung modulirt und wieder zur Tonica zurückkehrt, verbindet er sich jedoch mit dem zweiten Zwischensatze und in auf- und niederwogenden accord- und leitermässigen Gängen wird die letzte Wiederkehr des Hauptsatzes eingeleitet, der ebenfalls in eine reiche Figurirung übergeht und das Ganze zu vollkommenem Abschlusse bringt.

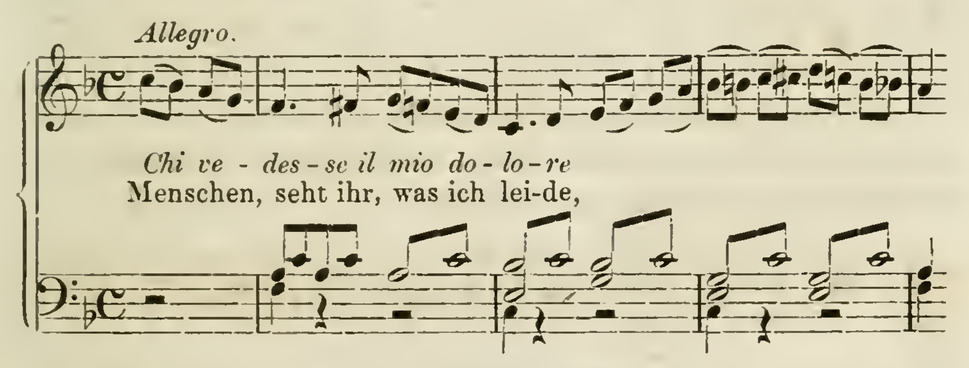
Dem Stücke ist im *Moderato* eine Introduction gegeben, in der Weber nach seiner eigenen Erklärung die Aufforderung des Tänzers, die Erwiederung der Tänzerin und die Erwartung des beginnenden Tanzes malt.

Es ist hier noch nicht der Ort, um auf den Inhalt näher einzugehen, doch dürfte dies für die Motivirung der dieser Introduction entsprechenden übervollständigen *Coda* am Schlusse nicht unerwähnt bleiben. Diese knüpft nämlich an die Introduction an und malt in Tönen, wie der Tänzer seine Dame wieder an ihren Ort führt und sich von ihr verabschiedet.
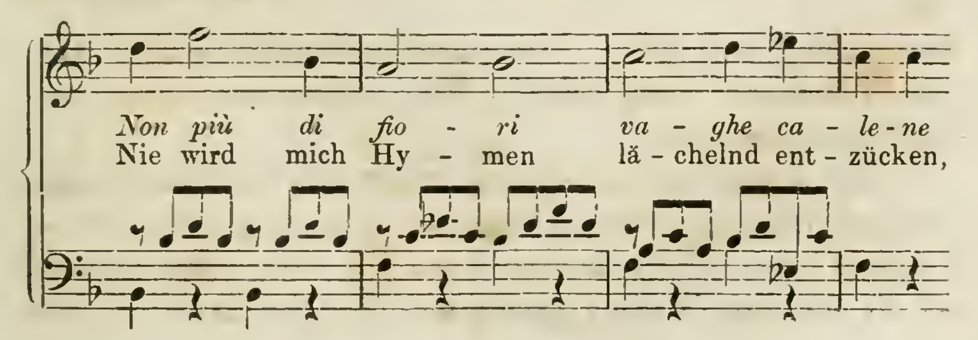
Das ganze Tonstück ist trotz seiner grossen Mannichfaltigkeit durch Ordnung und Maass sehr übersichtlich gehalten und macht einen durchaus einheitsvollen Eindruck.

Die Wiederkehr des Hauptsatzes ist hier übrigens nicht blos innerlich, sondern auch äusserlich motivirt. In ihm tritt nämlich das Aufrauschen des ganzen Orchesters vor die Phantasie des Hörenden und so ist er immer wieder auf den Mittelpunkt des Werkes zurückgeführt, auf den sich die einzelnen Theile desselben beziehen.
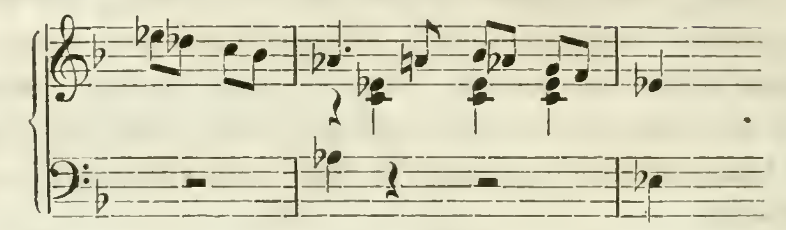
Gedrängter erscheint diese Form, wenn anstatt des Mittelsatzes das Hauptthema in einer andern Tonart auftritt. So ist Mozart's:
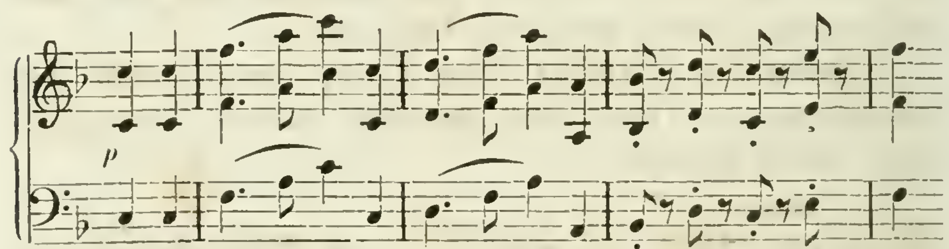


aus »Titus« componirt. Auf den Erwiederungssatz in der Unterdominante:



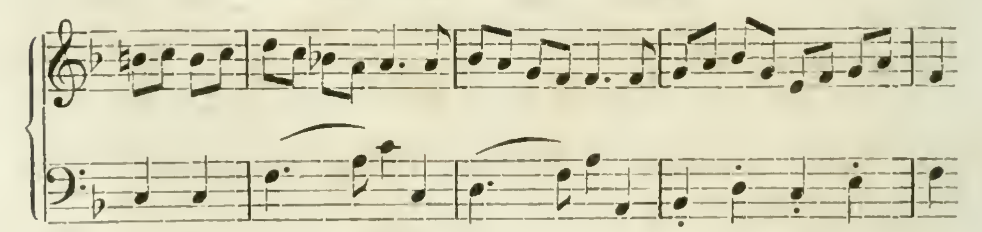
der zur Dominanten-Dominante modulirt, folgt das Hauptthema in *As*-dur:



Die Transposition in diese Tonart ist von einer um so grösseren Wirkung, als man in der Erwartung, einen Gegensatz zu hören, mit dem Thema selbst überrascht wird. Von *as* kehrt es modulirend zur Dominante (*c*) zurück. Darauf tritt es in der Tonica mit variirter Begleitung und bedeutenderem Abschluss auf. Nach einer Fermate beginnt nun die Instrumentalpartie mit dem anscheinend neuen Satze:



dieser soll jedoch nur, als ein geistvoll erfundener Contrapunkt dem Thema einen neuen Reiz geben. Letzteres verbindet sich gleich darauf mit ihm:
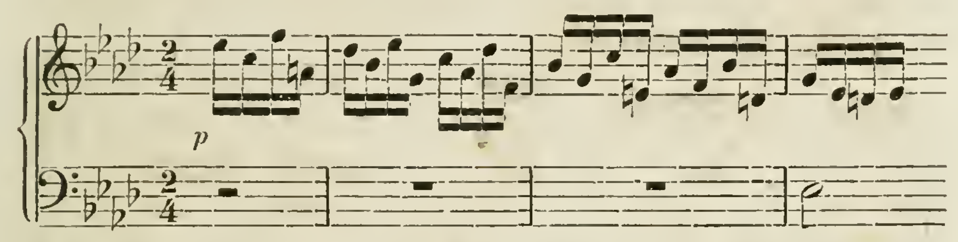


und breitet sich dann coloraturengeschmückt weiter aus. Eine glänzende *Coda* schliesst dies, wieder mit »Arie« bezeichnete Tonstück.

Die Transposition überträgt sich nun von dem Hauptsatz auf den Seitensatz. Dieser erscheint auf solche Weise zweimal, wie in den letzten Arten der Arie. Das erstemal ist für denselben in Dur gewöhnlich die Dominante, in Moll
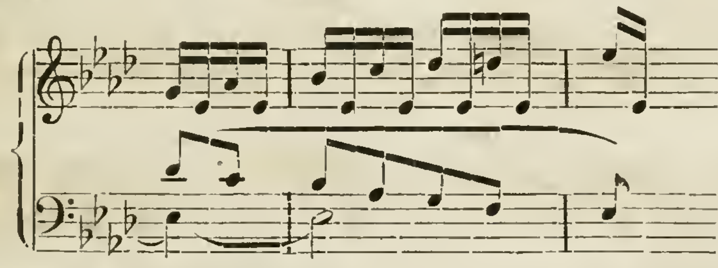
die Durparallele gewählt; das zweitemal die Tonica. Ausserdem tritt wieder ein vollständiger, trioähnlicher Gegensatz hinzu, und so entsteht die nächstfolgende Art der Rondoform.

Hiermit hat jene Eigenschaft der Lebendigkeit und Beweglichkeit der Dominante, auf die ich im ersten Cyklus der Vorträge bereits aufmerksam machte, gegenüber der der Ruhe und des Weilens der Tonica, ihren höchsten Ausdruck gewonnen und die Rondoform gelangt zu immer höherer Einheit.
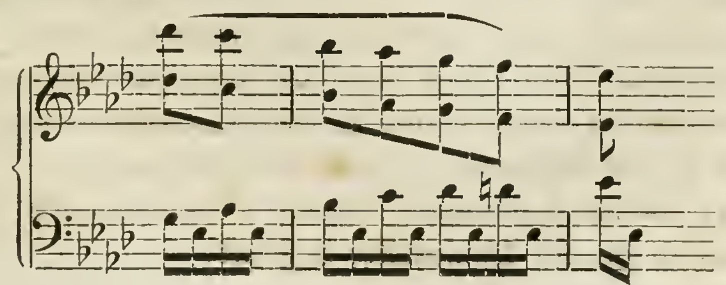
Das *Allegro* in Beethovens *As*-dur-Sonate Op. 26 ist in derselben geschrieben. Der Hauptsatz:



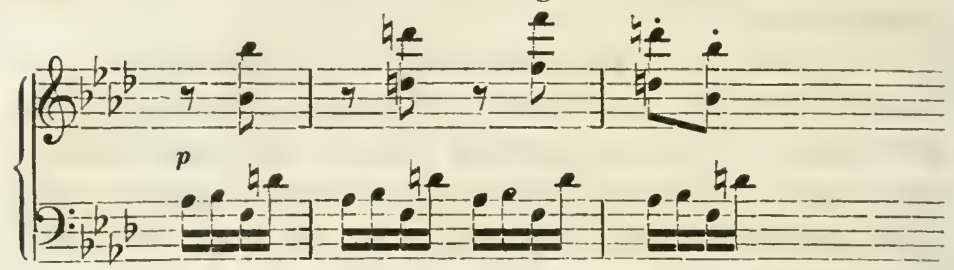
besteht aus einer grossen Periode in *As*-dur, welche bereits vorübergehend modulirt. Sie hat sich streng logisch aus der Gegenüberstellung und Zusammenführung des ersten und zweiten Gliedes des Vordersatzes gebildet. Ihre Zusammenführung geschieht sogar nach Art des doppelten Contrapunktes in der »Umkehrung«, indem die Oberstimme:
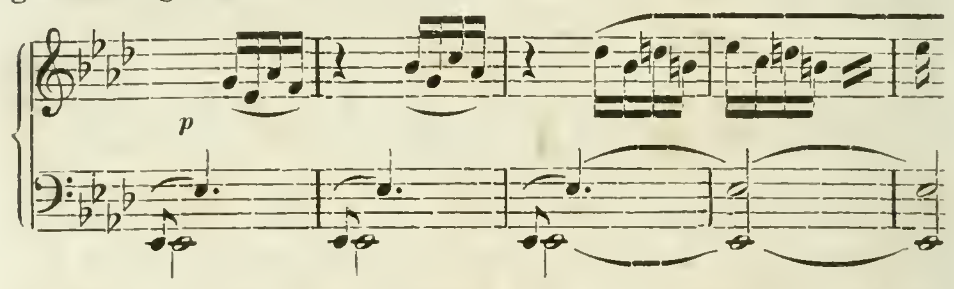


zur Unterstimme:



gemacht wird. Der Seitensatz beginnt nach einer Modulation des ersten Thema's in die Dominanten-Dominante, und markirt sich durch nachschlagende Achtel:

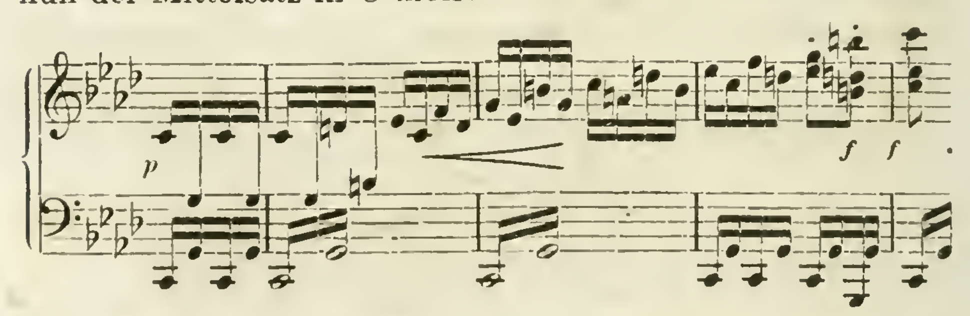


die gleich darauf contrapunktisch vom Basse erwiedert werden. Leitermässige Gänge führen nun zu einem Abschlusse auf der Dominante, und ein spannendes Spiel mit der Zergliederung des Thema's:



führt dasselbe wieder ein.
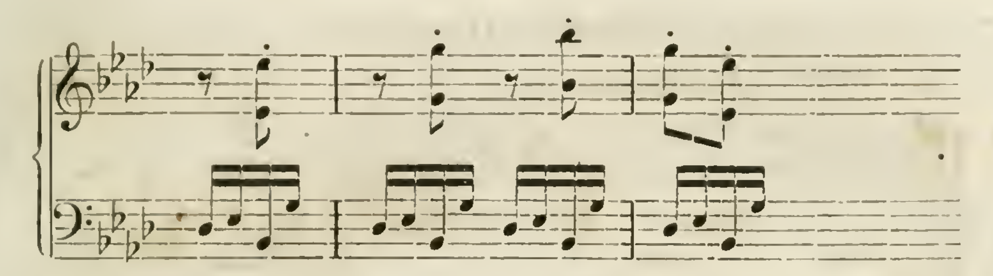
Nach einer Wiederholung des ganzen Hauptsatzes folgt nun der Mittelsatz in *C*-moll:



Er ist nicht, wie es in andern Fällen wohl vorkommt, c a n t i l e n e n m ä s s i g, sondern f i g u r i r t gehalten.

Mit dem ersten Theil desselben correspondirt ein zweiter, welcher zu der Dominante zurückmodulirt und auf's Neue folgt der Hauptsatz in ganzer Ausdehnung.

Der zweite Seitensatz entspricht durchaus dem ersten, nur dass er mit der Dominante beginnt:
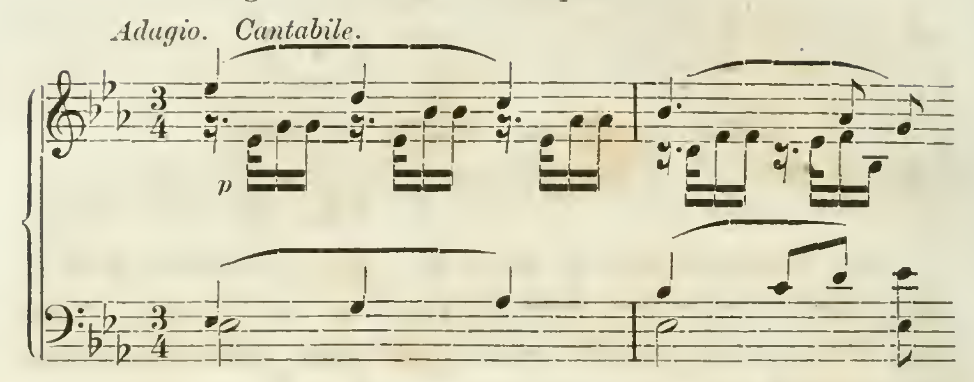


Der Satz spinnt sich dann in ganz ähnlicher Weise, wie vorher, weiter fort, und schliesst in der Tonica. Nun folgt eine *Coda*, welche wieder nur eine Ausführung des Thema's auf einem Orgelpunkt ist, indem dies nach einigen schmerzvollen Accenten *decrescendo* in die Tiefe hinabrollt und im *pianissimo* verhallt.

Der Seitensatz unterscheidet sich von den anderen Zwischen- oder Gegensätzen dadurch, dass er in innigerer Beziehung zu dem ersten Thema steht. In ihm gelangt eine neue Phase der Empfindung zum Ausdruck, aus welcher dies hervorgegangen ist, während in den Zwischensätzen sich meist nur der Uebergang von einer Phase der Empfindung zur andern, und in den Gegensätzen eine verschiedene Beleuchtung derselben hinstellt.
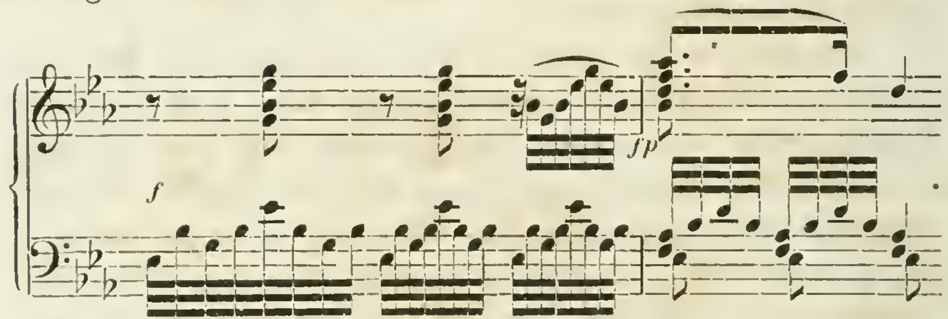
Haupt- und Seitenthema ergänzen sich einander, während Zwischen- und Gegensätze dazu dienen, beiden eine erhöhte Wirkung zu geben.

Man könnte Haupt- und Seitenthema Tonbilder nennen, welche auf einer und derselben Seite der Empfindung stehen, wogegen das Gegenthema die Kehrseite derselben bilden würde; die Zwischensätze wären dann das vermittelnde Element. Bei der Sonate werde ich hierauf zurückkommen und noch genauer eingehen; vielleicht ist es Ihnen indessen nicht unerwünscht, wenn ich zur Veranschaulichung des Gesagten, namentlich aber zur Unterscheidung des Seitensatzes von dem Erwiederungs- oder Folgesatze, noch ein Beispiel anführe. Es sei dazu das herrliche *Adagio* aus desselben Meisters *B*-dur-Sinfonie gewählt.

Dem ruhig-melodischen Hauptthema:
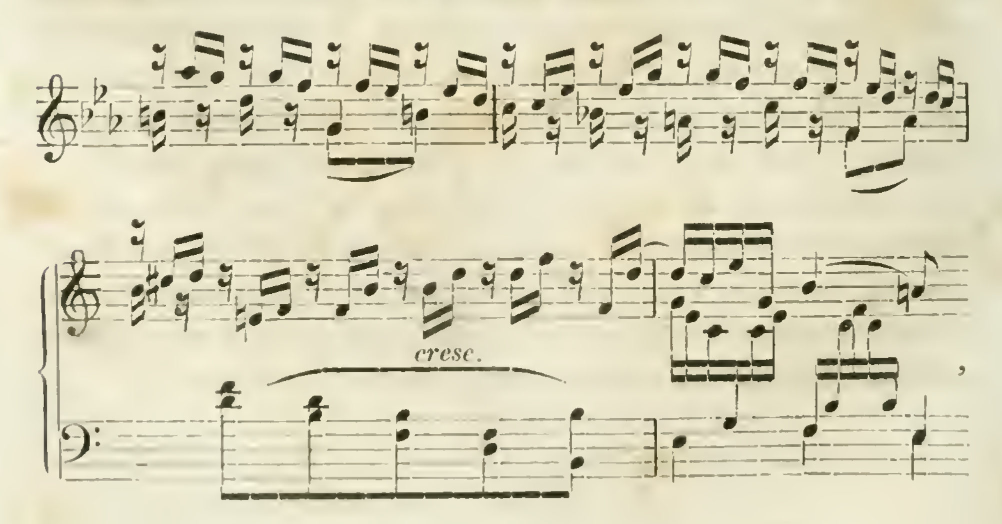


folgt ein stark hervortretender und in der Begleitung sehr bewegter Satz in der Tonica:

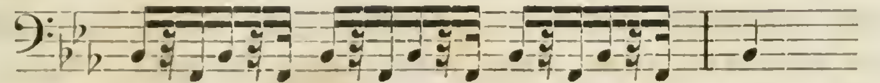


Er ist kein Seitensatz, sondern ein Erwiederungssatz des Hauptthema's. Namentlich zeigt dies seine Rhythmik, und ihr entsprechend, auch sein weiterer Verlauf.
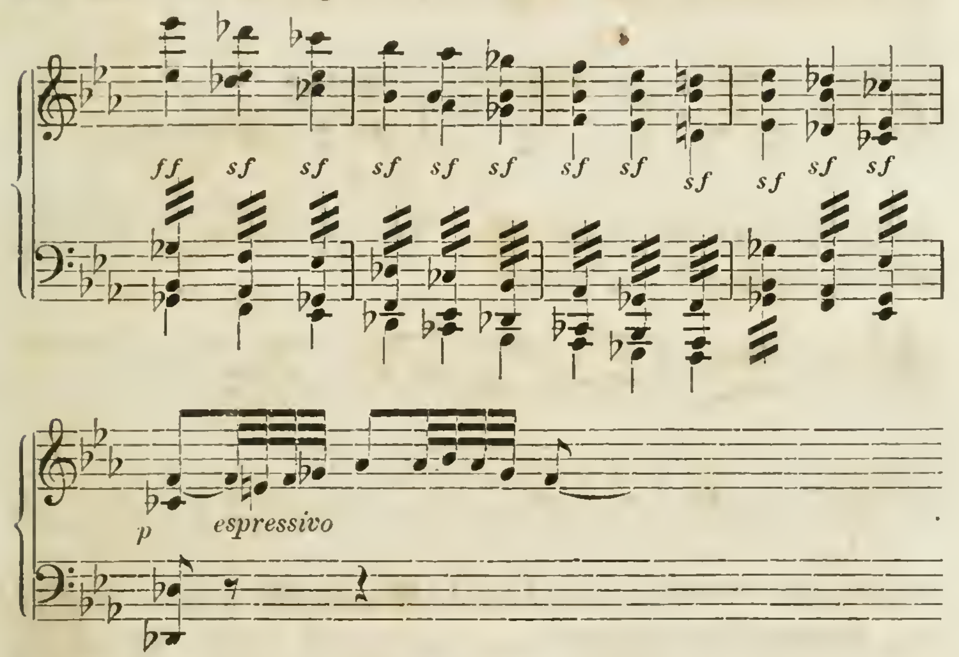
Modulirend erreicht er die Dominante, verweilt darin codaähnlich mit reichem Figurenspiel, indem dabei pausendurchbrochen eine neue Melodie hindurchschimmert:



schwingt sich nun über die Rhythmen des ersten Anfangstaktes (transponirt):



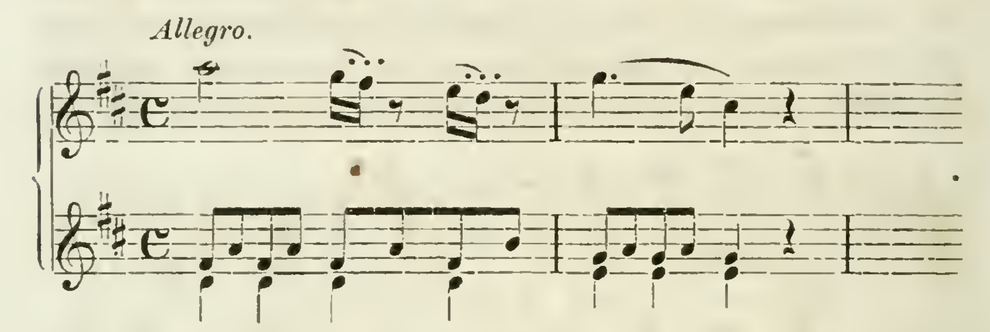
in neuen Gängen zur höchsten Höhe hinauf, und kehrt in den ersten Satz zurück. Dieser erscheint nicht in der ganzen Ausdehnung. Bald schliesst sich an ihn der mit heftigen Accenten von *Es*-moll nach der Dominante von *Ges* und hier in einer Figur leise verweilende Mittelsatz an:



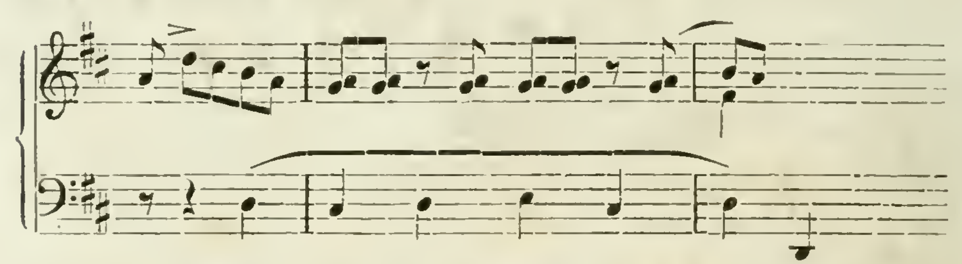
Er hat durchaus das Gepräge eines Gegensatzes und steht deshalb auch in der *Minore*. Seine Verwebung mit dem Ganzen erhebt aber diese Form über die vorige.

Nach einem kurzen Anklang an die Minore kehrt der Hauptsatz wieder, und zwar in ganzer Ausdehnung und reich variirt. Auf ihn folgt der Erwiederungssatz wie vorher, jedoch so modulirend, dass er die Tonica erreicht. So stellt sich die eurhythmische Parallele hin. Und was der erste Theil codamässig auf der Dominante brachte, ist nun hier in die Tonica transponirt. Auf den Abschluss erscheint das Thema in einfachster Gestalt noch einmal, und beendet in anderer, aber kurzer Weiterführung das Ganze.
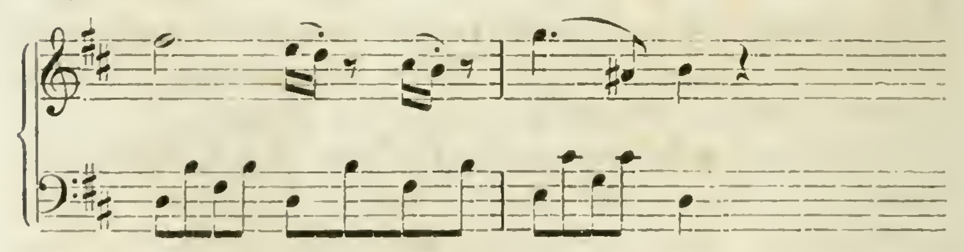
Fast sollte man glauben, dass mit den vorigen Arten der Gipfelpunkt der Einheit der Form erreicht sei. Aber nein! es genügt selbst der Hauptsatz, um aus demselben sämmtliche andere Sätze zu entwickeln. Mozart zeigt dies in seinem höchstvollendeten *D*-dur-Rondo für's Klavier:



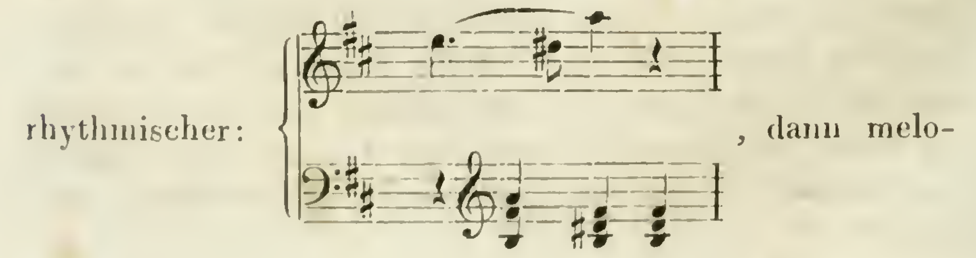
Der Hauptsatz ist zweitheilig. Der zweite Theil beginnt zwar abweichend vom ersten:
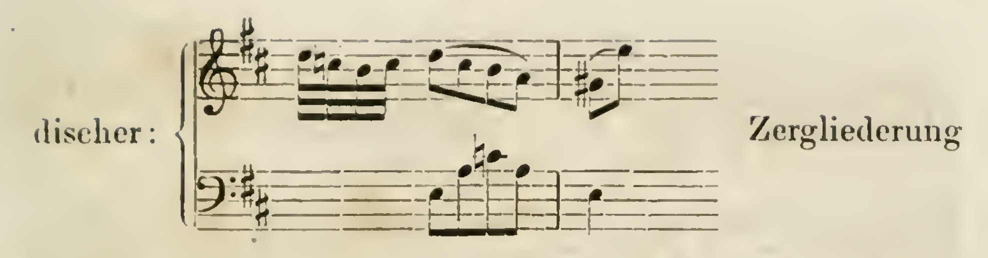


er geht aber bereits im fünften Takte auf das Thema wieder ein, kommt über *H*-moll:



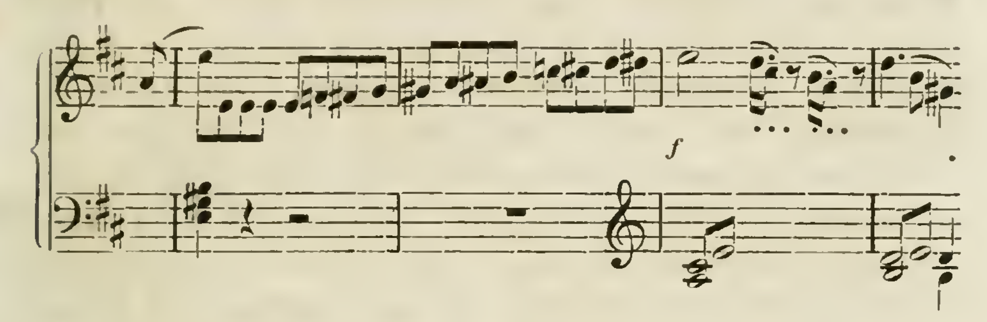
unmerklich zur Dominante und bildet nun mit anfangs

rhythmischer:  , dann melo-
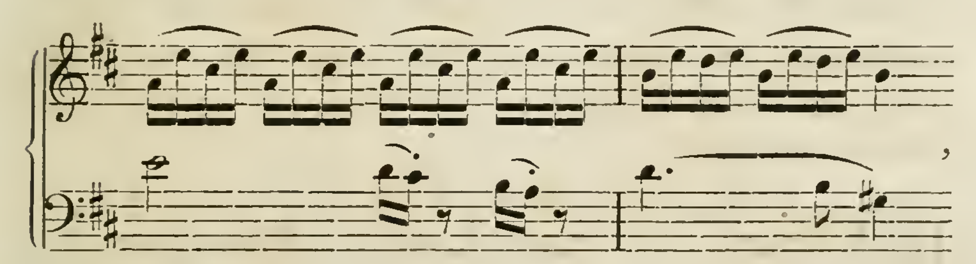
discher:



Zergliederung und Weiterführung desselben eine längere, in der Dominante abschliessende Periode. Eine kurze Ueberleitung führt nun aus dem Hauptsatz in den Seitensatz:
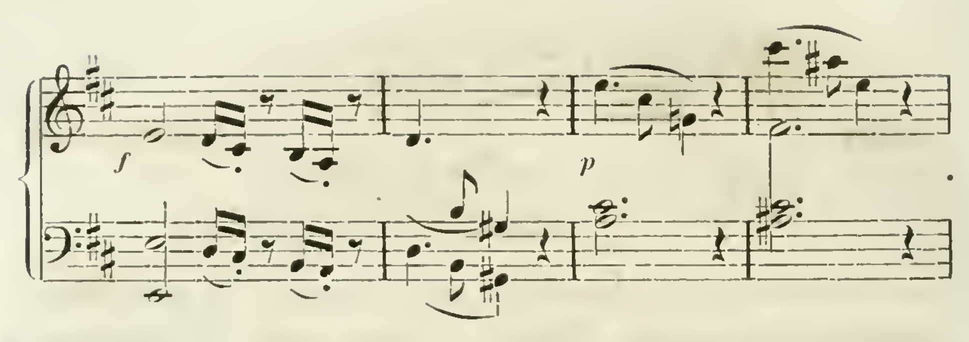


Wir hören aber nichts Neues. Es erklingt das erste Thema auf die Dominante gestellt und im Forte, während es zu Anfang in der Tonica und im Piano auftrat. Nach einer dem Hauptsatz zwar ähnlichen, aber von ihm doch harmonisch abweichenden Weiterführung nimmt der Bass das Thema auf:



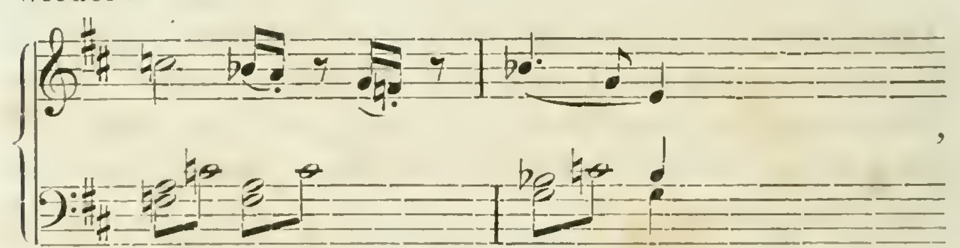
die Oberstimme geht dann in leiter- und accordmässige Gänge über und cadenzirt mit einem langen Triller in der Dominante, auf welcher nun eine *Coda* erscheint, die in der Dominante vollkommen abschliesst.

Dieser erste grössere Theil der Composition erfährt darauf eine Wiederholung.
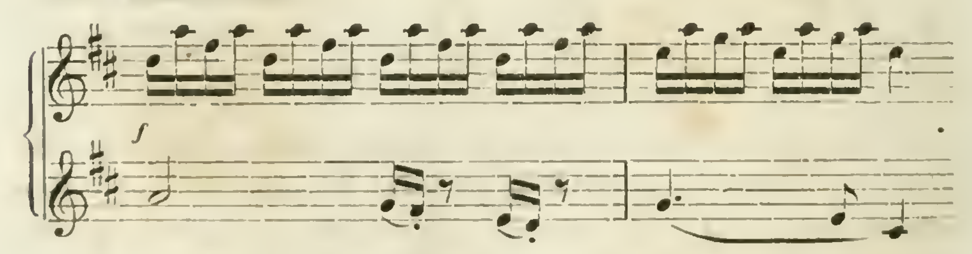
Der Mittelsatz bringt eine modulirend zergliedernde Ausführung des Thema's:



So wird die Unterdominante erreicht, in der nun der ganze Hauptsatz ziemlich getreu wiederholt wird. Zu Ende nimmt jedoch die Periode einen andern Verlauf, und variationsweise eingeleitet, erscheinen Figuren, welche über die Dominante zur Tonica zurückführen. In derselben tritt nun, den grösseren dritten Theil des Tonstückes beginnend, der erste Satz wieder auf. Bei seiner Wiederholung wendet er sich aber zur *Minore* und später modulirend zur Durtonart der kleinen Terz. In dieser erklingt das Thema wieder:



wendet sich aber mit reichem Passagenspiel über die Dominante zur Tonica zurück, in welcher es nun in der Unterstimme auftaucht:



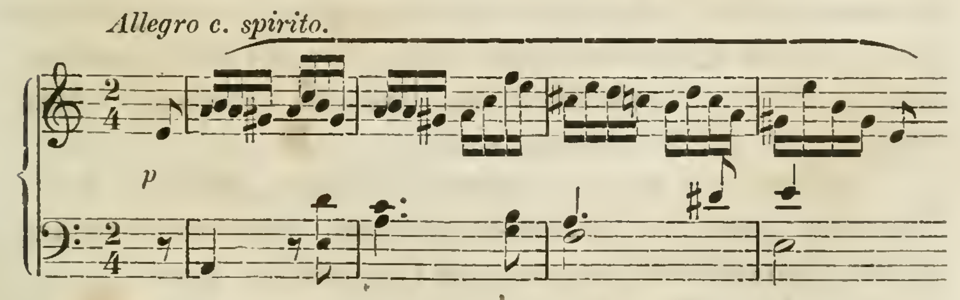
Aus dieser symmetrischen Parallele zu der vorigen ähnlichen Stelle in der Dominante tritt die Intention des Componisten hervor, anstatt des Seitensatzes mit seiner Transposition das Hauptthema selber in dieser Behandlung zu bringen. Ganz analog kommt es auch hier

zur trillernden Cadenz, die aber diesmal eine Trugcadenz, nach dem unerwarteten *B*-dur ist. Auf diese folgt nach kurzer Ueberleitung das Thema in *B*-dur. Bald modulirt es wieder zur Tonica, und nach einer noch reicher geschmückten Cadenz erfolgt der völlige Abschluss in derselben.

Eine längere *Coda*, in der zuletzt das Thema noch einmal, gleichsam im Verschwinden, aufblickt, schliesst das Ganze.

Was diese Composition besonders auszeichnet, das ist die weise Oekonomie in der Verwendung so geringer Mittel. Dass mit diesen eine fesselnde Wirkung erreicht wird, liegt in der Kunst der Umwandlung des Thema's, der Vertheilung von Licht und Schatten durch Modulation und Stimmenabwechslung, und der Gegenüberstellung von Cantilene und Gang. So macht das Tonstück den Eindruck eines durchaus organischen Ganzen, in welchem Ruhe und Bewegung harmonisch abwechseln. Auf die letzteren beiden Arten hat, wie auch auf die der Arie, die Sonatenform unverkennbaren Einfluss geübt.

In der Instrumentalmusik ist es übrigens auch möglich, den Hauptsatz gangmässig und die Seitensätze melodisch zu gestalten. Dergleichen findet sich z. B. als letzter Satz der *A*-dur-Sonate von Mozart, *alla turca* bezeichnet. Wahrscheinlich hierdurch veranlasst, hat Ludw. Berger sein *Rondo alla turca* geschrieben:



das ein für sich selbstständiges Tonstück bildet.

Es möchte nun den Schein gewinnen, als wenn eine der in dieser Stufenfolge aufgeführten Rondoarten der andern vorzuziehen, und somit auch an alle der aus dem Rondo von

Mozart gewonnene Maassstab anzulegen sei. Dem ist jedoch nicht so. Alle haben eine gleiche Berechtigung, sind vollkommen in ihrer Art, und unser Urtheil muss sich stets an die gerade vorliegende Form halten.

Zuvörderst wird es das Thema sein, auf das wir unsere Aufmerksamkeit zu richten haben. Es muss uns so interessiren, dass seine Wiederholung nicht allein nicht lästig, sondern stets willkommen ist. Dabei muss es aber auch mehr lied- als arienmässig sein; denn nicht blos in der Wiederholung des Thema's, sondern besonders in dem, nur eine Gemüthsstimmung aussprechenden Charakter desselben, ist der Unterschied von Arie und Rondo zu suchen.

Dann sind die Verhältnisse in Betracht zu ziehen, in welchen die Zwischen- oder Seitensätze, und, wenn er sich findet, auch der Mittelsatz zum Hauptsatz zu stehen kommen. Es ist die »Disposition« des Tonstückes, die Anordnung in der Gruppirung des Haupt- und Nebensächlichen, die rhythmische Gliederung und die modulatorische Folge, über die wir im Klaren sein müssen. Das Rondo unterscheidet sich nämlich wieder vom Liede dadurch, dass Zwischen- oder Seitensätze zu einer grösseren Bedeutung gelangen. Dann erst gehen wir zur Beurtheilung der einzelnen Sätze über, indem wir stets einen logischen Faden in der Verbindung und Ausführung derselben finden müssen. Endlich kommen wir zu den Ueberleitungen. So untergeordnet diese auf den ersten Blick erscheinen mögen, so wichtig sind sie doch, indem sie das Wiederauftreten des Thema's vorbereiten und dasselbe zu erhöhter Wirkung in das gehörige Licht setzen.

Je mehr wir uns nun bewusst werden, dass wir unser Interesse einem einheitlichen Ganzen zugewendet haben, desto gelungener werden wir die Composition finden.

Es ist wohl auch hier der Ort, noch einmal darauf hinzuweisen, wie durch solche prüfende Betrachtung einer Composition sich dieselbe auf's Leichteste dem Gedächtniss einprägt.

Während nun die Arie nur der Vocalmusik angehört, ist das Rondo von dieser bereits in die Instrumentalmusik übergegangen, ja man kann sagen, dass es in Bezug auf die Mittel, deren es zu seiner vollendeten Darstellung bedarf, mehr für die letztere als die erstere geeignet sei. Dies lässt sich freilich erst aus dem Inhalte genauer nachweisen. Das Rondo vereinigt nämlich die Eigenschaft des Liedes, bei dem Ausdrucke einer Empfindung zu verweilen, mit der der Arie, auch die fortschreitenden Phasen der empfindenden Seele wiederzugeben; indem diese jedoch hier immer wieder auf ein und dasselbe Gefühl sich beziehen und zu ihm zurückkehren. Gerade das dunkelste Gebiet des Seelenlebens ist es also, das in ihm Ausdruck gewinnen soll, für das selbst das leiseste Andeuten durch das Wort nicht einmal genügt, und das nachzufühlen für den feinsten Seelenkenner oft eine schwierige Aufgabe ist.

Dem kurzen, liedmässigen Hauptsatze stellt sich darum ein um so reicheres Figurenspiel gegenüber, das in der Musik ungefähr dieselbe Wirkung ausübt, als der Arabeskenschmuck in den bildenden Künsten. Und gerade die Instrumentalmusik ist es, die dies ihrer Natur nach am allervollendetsten wiedergiebt.

Nach diesem Allen verdient die Rondoform gewiss ein grösseres Interesse, als es ihr in der Neuzeit geschenkt worden ist. Als selbstständig für sich bestehendes Tonstück für das Pianoforte, wie z. B. Weber's »Aufforderung zum Tanz«, seine Polonaisen in *Es*- und *E*-dur, Hummel's *»la bella capricciosa«*, Mendelssohn's Capriccio's u. s. w. erscheint sie kaum mehr. Höchstens findet sie sich noch in den *Finale's* oder *Adagio's* von Sonaten und Sinfonien. Der Grund davon liegt sehr nahe.

Auf der einen Seite liebt man es, vorzüglich klassische Musik und vielleicht noch Werke von Weber, Mendelssohn, Schumann etc. vorzutragen und zu hören; man wendet sich also mehr den Compositionen der Vergangenheit, als der Gegenwart zu. Die Autorität ist hier meistens für die Geschmacksrichtung bestimmend.

Auf der andern Seite hat man wieder keinen Gefallen an grössern, einheitsvollen Tonstücken, weil es an Verständniss hierfür fehlt. Man liebt mehr das Kleinere und Unbedeutendere, weil man es ohne Anstrengung geniessen kann. Und da sind es denn die Bearbeitungen von Liedern, Tänzen oder Operngesängen, welche unter dem Titel von *Pot-pourri's*, Transcriptionen etc. zusammengestellt dem Publikum geboten werden. Das Bekannte oder gerade Modegewordene ist hier bestimmend.

Oder man liebt wieder das Glänzende, Virtuosenmässige, und will mehr bewundern oder bewundert sein, als sich an ächten musikalischen Schönheiten erfreuen. Hier sind es denn die Paraphrasen, Phantasien, Souvenirs, u. s. w. welche besonders gepflegt werden, und theils ist es das Schwierige an sich, theils der materielle Tonreiz, dem man sein Interesse zuwendet.

In demselben Verhältniss nun, wie der Ausführende zu dem Hörenden, steht ungefähr der Componist zu dem Verleger. Und da der Letztere hauptsächlich nur verlegt, was verlangt wird, und die grössere Zahl der Componisten dem Zeitgeschmack Rechnung trägt, um ihre Werke verlegt zu sehen, so ist das Räthsel wohl gelös't.

Die Rondoform ist aber um so wichtiger, als sie die Grenze, welche der Arie durch das Wort und den Umfang der menschlichen Stimme gezogen ist, instrumental überschreitet, ohne dem Wesen der Musik Eintrag zu thun. Und so liegt denn in ihr auch der Keim zu der höchsten Instrumentalform, zu der der Sonate, zu welcher ich in meinem nächsten Vortrage übergehen werde.

Vierter Vortrag.

Die Sonatenform.

Es wird Ihnen nicht entgangen sein, dass das Rondo trotz der zuletzt erreichten Einheit seines Organismus im Grunde eine minder hohe Form als die Arie ist. Während letztere bis auf die durch die Symmetrie gebotene Wiederholung einzelner Theile in ununterbrochenem Fortschreiten ein grösseres musikalisches Seelenbild entfaltet und sich ganz über das Theilschnittmässige der Liedform erhoben hatte, so musste das Rondo in seinem Thema an diesen Theilschnitten festhalten, und war dadurch, dass es immer auf dasselbe zurückzukommen hatte, auch an einer stetig fortschreitenden Entwicklung gehindert. Dennoch hatte es aber, rein instrumental, in ungleich freierer Weise als die Arie, das Gang- und Fioraturmässige ausbilden können; da einestheils die Sprache an sich, anderntheils das zum Lyrisch-Dramatischen neigende Wesen der Arie hiervon nur in einem geringern Grade Gebrauch machen konnte, und doch vorzüglich das geistreiche Spiel mit diesem der Instrumentalmusik besondern Reiz und grosse Mannichfaltigkeit verleiht.

Wir werden so auf das Natürlichste zu einer Form geführt, in welcher der höhere Organismus der Arie mit dem freieren Tonspiel des Rondo's sich zu einer einheitlichen Wirkung verbindet. Dies ist die Sonatenform, welche deshalb aber auch hauptsächlich nur instrumental sein kann.

Mit derselben ist übrigens nicht zu verwechseln, was man gewöhnlich Sonate nennt, nämlich eine Folge von mehreren, zusammengehörigen Tonstücken, die als ein Ganzes aufgefasst werden sollen, und für ein einziges Instrument oder auch wohl für deren zwei bestimmt sind, während ein ähnliches, grösseres Werk für drei oder mehrere Instrumente den Namen Trio, Quartett u. s. w., und für Orchester den der Sinfonie erhält.

Später werde ich hierauf zurückkommen.— Ausserdem bedeutet Sonate an und für sich ein so grosses und kunstgemäss ausgeführtes Tonstück, dass man ihm vorzugsweise und mit Auszeichnung diesen Namen gegeben hat.

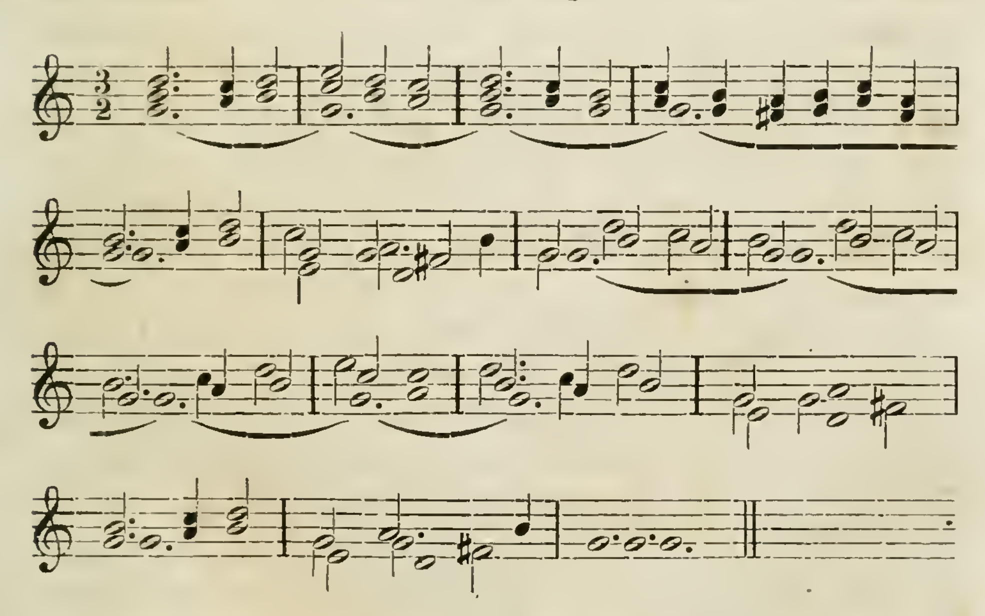
Die Sonatenform ist dagegen die besondere Gestalt eines einzigen Tonstückes, das nach ganz bestimmten, sogleich näher zu besprechenden Gesetzen componirt ist.

Es finden sich manche Tonwerke der ersten Art, welche Sonaten genannt und doch in keinem ihrer einzelnen Sätze in Sonatenform geschrieben sind, und das nicht allein bei früheren, sondern auch bei späteren Meistern. Mozart's Sonate in *A*-dur z. B., wie Beethoven's in *As*-dur (Op. 26) enthalten Variationen, Menuett, Marsch, Rondo, aber kein Tonstück in Sonatenform. Dagegen finden sich viele Tonstücke, welche in Sonatenform geschrieben sind, und diesen Namen nicht führen, namentlich gehören dahin viele Adagio's, Finale's und Ouverturen.

Auch herrscht in Bezug auf den Namen hier dasselbe Schwanken, wie bei »Arie« und »Rondo«. Es giebt Tonstücke, welche *Praeludium, Toccata* u. s. w. heissen, denen die Sonatenform zu Grunde liegt, und umgekehrt, welche, die Sonaten heissen, und überhaupt nur thematisch ausgeführt sind.

Wie die Arie, so ist auch die Sonate ein Kunstproduct, und um zu einem richtigen Urtheil darüber zu gelangen, ist es nothwendig den geschichtlichen Entwicklungsgang derselben zu kennen. Er geht mit dem der Arie

und der Instrumentalmusik Hand in Hand. Ebensowenig, wie nämlich noch zu der Zeit Palestrina's die Musiker von Fach von dem Volksgesang hielten, ebensowenig genügte ihnen die Instrumentalmusik, wie sie damals bei Tänzen, Spielen oder Aufzügen erklang. Sie erschien ihnen viel zu einfach und nicht kunstreich genug. Ihre Instrumentalstücke waren dagegen meist contrapunktisch, und deshalb auch gewöhnlich mehr Verstandes- als Gefühlsmusik. Die Männer aber, welche, wie Ihnen bereits bekannt ist, — ich erinnere an die Namen Peri, Gallilei, Caccini — zur Wiederbelebung der griechischen Tragödie um diese Zeit zusammentraten und auf die Erfindung der Monodie, des ersten Keimes der Oper, kamen, waren wieder nicht Musiker genug, um ihren Instrumentalstücken eine kunstgerechte Behandlung und organische Einheit zu geben. Wenn sie daher dergleichen Sätze, als Einleitungen oder Einlagen zu ihren Gesangwerken schrieben, so waren diese höchst dürftig. Als Beispiel sei die Einleitung zur Eurydice von Peri für drei Flöten angeführt:



Erst Scarlatti, der, wie wir sahen, sich um die Ausbildung des Recitativs und der Arie so verdient gemacht hatte, wusste auch in seinen Instrumentalstücken eine

grössere Freiheit mit schulgerechter Ausführung zu verbinden. So wichtig indessen für die Entwicklung der Instrumentalmusik im Allgemeinen seine Sonaten, wie die seines grossen Zeitgenossen Sebastian Bach sind, so zeigen sie doch mehr die meisterhafte Verwendung des musikalischen Materials für grössere einheitliche Formen überhaupt, als sie im speziellen Sinne des Wortes »Sonaten« genannt werden können.

Die Haupteigenthümlichkeit der Sonate liegt nämlich darin, dass sie zwei verschiedene Themen ausführt, einander gegenüberstellt oder miteinander verflicht, von denen jedes so bedeutend ist, dass es das Interesse des Hörers auf sich zieht, aber jedes auch wieder eine solche innerliche Verwandtschaft mit dem andern hat, dass es nur als eine andere Seite von ihm erscheint. Es muss in ihnen eine Verschiedenheit walten, die aus einer höheren Einheit entsprungen ist, und um dies dem Hörer klar werden und das Ganze als einen in sich abgerundeten Organismus erscheinen zu lassen, bedarf das Werk einer Architektonik, in welcher sowohl dem steten Fortschreiten des Tonflusses, als auch der nothwendigen Rückkehr zu bereits Gehörtem in kunstvoller Weise Rechnung getragen ist. Hierzu ist eine neue Art Gegensatz nothwendig, welche, wie wir bereits beim Rondo sahen, in rein instrumentalem, nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes melodiösem Tonspiel besteht, und theils ein an sich bedeutendes Thema aussprechen und logisch entwickeln, theils sich in blossen Gängen ergehen und so von der einfachsten Figur bis zu contrapunktischen Verschlingungen, von dem blos rhythmischen Erklingen der Tonmasse bis zu breitester melodisch-harmonischer Entwicklung derselben sich steigern kann. So findet es sich meistens zwischen, vor oder nach den Hauptthemen, aber auch an der Entwicklung der letzteren theilnehmend, so dass diese sich zum öftern in dasselbe auflösen oder verlieren. Hierdurch tritt das andere, cantilenenmässige Thema, welches in seinen Hauptzügen an den

Gesang der menschlichen Stimme erinnert, ihn jedoch in grössester Freiheit, theils einfach oder variirt, theils homo-, theils polyphon,—wenngleich die Homophonie überwiegend angewendet ist, — theils satzgemäss logisch ausgesponnen oder verwandelt erscheinen lässt, in ein um so günstigeres Licht.

In den Sonaten der genannten Grossmeister finden sich aber selten und nur zufällig die Themen in diesem Gegensatze. Meistens sind sie mehr figuren- als cantilenenreich; die Ausführung des einmal aufgenommenen Thema's geht fast bis zur Erschöpfung desselben, und so erscheinen uns, die wir durch die Compositionen späterer Zeit verwöhnt sind, ihre Werke oft monoton. Wir verlangen nach Verschiedenartigem, und dennoch schliesst die Sonate auch wiederum jene Art des Gegensatzes aus, welche wir in dem Mittelsatze des Rondo's kennen lernten; indem ein ganz neuer, trioartiger Theil erschien, der, aus dem Ganzen herausgelös't, auch für sich allein schon interessiren, und ohne den das Tonstück allenfalls auch erscheinen konnte. Um nämlich den Mittelsatz organisch zu gestalten, gewinnt sie ihn aus der modulatorischen Weiterführung oder Gegenüberstellung der verschiedenen Themen. So wird dieser Theil nicht allein integrirend, von dem Ganzen unlösbar, und ohne das Voraufgehende und Nachfolgende unverständlich, sondern meist auch der Höhenpunkt des Tonstückes.

Alles also, was sich als das Wesentlichste bei der eurhythmischen und melodisch-harmonischen Ausgestaltung eines Tonsatzes ergeben kann, gelangt in dieser Form zu seiner höchsten Entfaltung und mannichfaltigsten Ausbildung.

Die letzten Arten der Arienform sahen wir zwar ebenfalls zu einem solchen Höhenpunkte gelangt, allein die Schranken, welche der menschlichen Stimme, namentlich in Bezug auf ihren Tonumfang, gesetzt sind, mussten doch ihren Einfluss auch auf sie üben.

Hier werden diese aber nach den verschiedensten Rich-

tungen hin von der Instrumentalmusik durchbrochen, und dadurch, dass letztere sich zu einer bis zu dem Kleinsten gehenden Ausführung versteigen kann, wohin die mit den Worten verschwisterte Vocalmusik ihrer Natur nach nicht zu dringen vermag, konnte auch diese Form erst ihre heutige Vollkommenheit erreichen. Bis sie hierzu gelangte, hat es freilich einer langen Reihe von Jahren bedurft, und deshalb ist auch die Sonate, wie wir sie kennen, vorzugsweise ein Erzeugniss der neueren Tonkunst.

Wie früh auch schon ihre Vorläufer in der Geschichte der Musik erscheinen, — namentlich gehören die Sonaten von Kuhnau dahin, — so ist es doch erst Philipp Emanuel Bach gewesen, der dritte Sohn des grossen Sebastian, welcher die Form zur Geltung brachte. Ioseph Haydn gewann seinen Sonaten ein solches Interesse ab, dass er sie unablässig spielte und studirte. Wie Letzterer, so haben auch Mozart und Beethoven diese Form nach ihrer Individualität und nach dem Fortschritt ihrer Zeit aufgefasst, mit grosser Liebe gepflegt und weiter gebildet, und ich darf mich wohl bei der Auswahl der Beispiele im Verlaufe meines weiteren Vortrages um so mehr auf den Sonatenkreis der genannten Meister beschränken, als Beethoven diese Form wieder zu einer Höhe geführt hat, die keiner der Componisten nach ihm zu erreichen im Stande gewesen ist.

So wie wir die Sonatenform in den Werken dieser Meister finden — von den Tonstücken, welche die Sonate im anderen Sinne des Wortes bilden, in der Regel das erste *Allegro*, und gewöhnlich »Satz« genannt, — besteht sie aus drei grösseren Theilen, zu denen jedoch auch häufig ein besonderer Schluss-, zum öftern auch ein Einleitungstheil kommt. In der Durtonart schwingt sich der erste Theil von der Tonica, nachdem diese festgestellt ist, modulirend zur Dominante auf; in der Molltonart geschieht dies nach der Durparallele oder nach der Molldominante. In der Regel wird dieser Theil wiederholt.

Der zweite Theil knüpft an den Schluss des ersten mittel- oder unmittelbar an, indem er jedoch meistens gleich eine andere, wenngleich verwandte Tonart anschlägt. Von dieser geht er modulirend weiter, in der Durtonart gewöhnlich in der Richtung nach der Mollmediante, in der Molltonart nach der Molldominante oder Durparallele, je nachdem die eine oder die andere vorher schon benutzt ist oder nicht, und gelangt von hier aus durch die Dominante zur Tonica zurück.
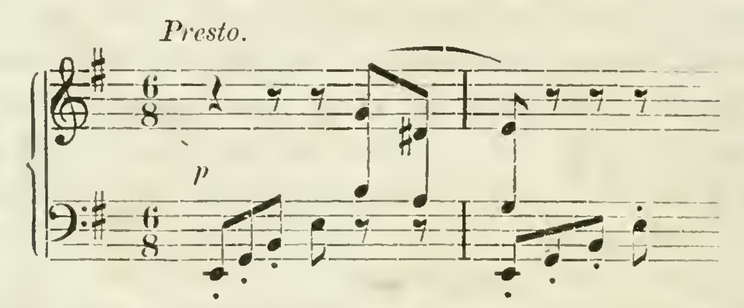
Der dritte Theil schliesst sich an den zweiten an und entspricht fast ganz dem ersten. Anstatt dass der erste sich aber zum Schlusse nach der Dominante oder der Durparallele bewegt, sucht er, nachdem er die Tonica modulirend verlassen hat, bei passender Gelegenheit diese wiederzugewinnen, und, indem er das zweite Thema ganz in sie überträgt, in derselben zu schliessen.

Alle drei Theile stehen ungefähr in gleichem Verhältniss, doch zeigt die Wiederholung des ersten schon, dass er extensiv meistens der grössere ist, während der zweite — der sogenannte Mittelsatz, — seiner kunstvollen Ausarbeitung wegen intensiv als der bedeutendere erscheint und der dritte erst durch die *Coda* verlängert wird.

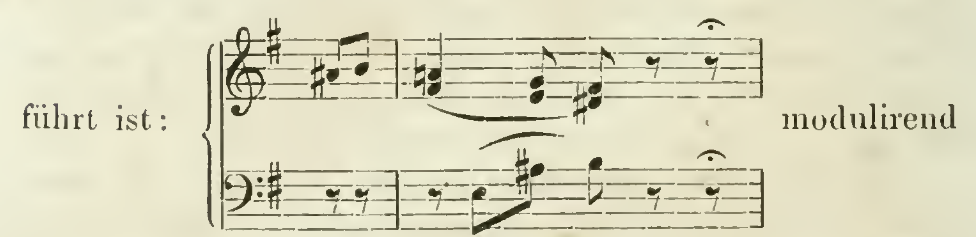
Der erste und dritte Theil zerfallen wieder in merklich sich von einander unterscheidende Partien. Zuvörderst sind es deren zwei, indem jedes der beiden Themen in seiner entweder periodischen oder satzartigen Entwicklung für sich einen Abschnitt bildet. Das erste Thema steht dabei auf der Tonica, das zweite in Dur auf der Dominante, in Moll auf der Durparallele oder der Moll-Dominante, wie ich später ausführlicher darthun werde. Da für die Abrundung des Theiles entweder eine Rückkehr zum ersten Thema oder ein gewissermassen als das Resultat beider Themen erscheinender neuer Schlusssatz nothwendig wird, so tritt in der Regel noch eine dritte Partie hinzu. Sie steht wieder in Dur auf der Dominante, oder in Moll auf der Durparallele oder der Molldominante und ist im Grunde

nur eine potenzirte *Coda*. Dem Componisten ist jedoch zur vollkommenen Darlegung seiner Intention es gestattet, ausserdem auch Zwischen-, Einführungs- oder Folgesätze einzuschalten; diese müssen aber motivirt sein und zu einer oder der anderen der Hauptpartien in logischer Beziehung stehen.

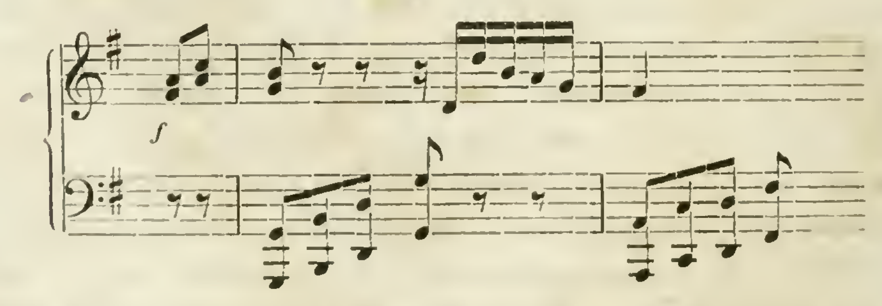
So begegnen wir, um das eben Gesagte mit Beispielen aus den Werken der drei Grossmeister zu belegen, in dem ersten Theile von Haydn's *E*-moll-Sonate:
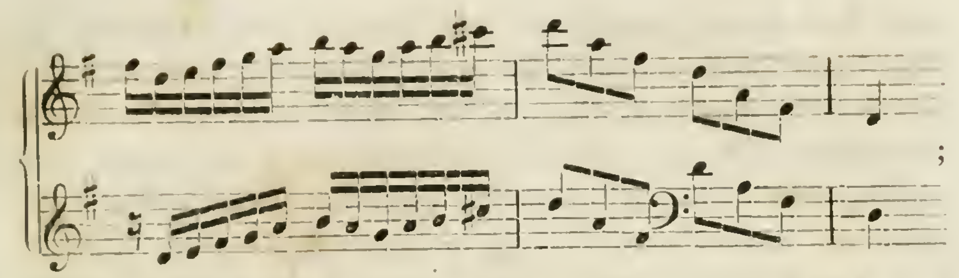


zwei Partien. Die erste wendet sich, nachdem das Thema in der Tonica festgestellt und zu einem Halbschlusse geführt ist:



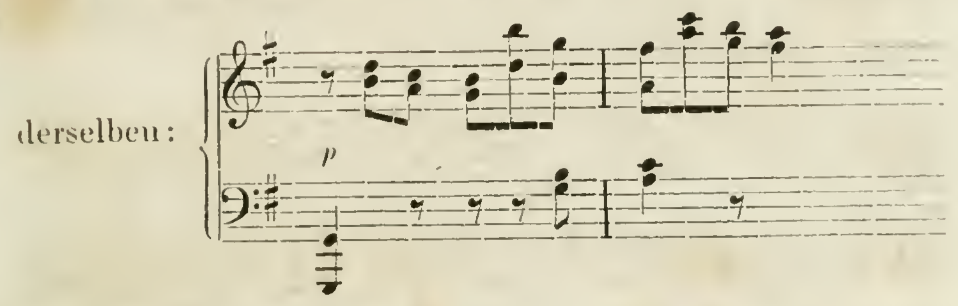
modulirend zur Durparallele, (*G*-d.) lässt in dieser sich das vorher leise erklingende Thema zu einem Höhepunkte entwickeln, auf welchem es in voller Stärke erscheint:



und geht dann gangmässig in die Dominante dieser Parallele: (*D*-d.)
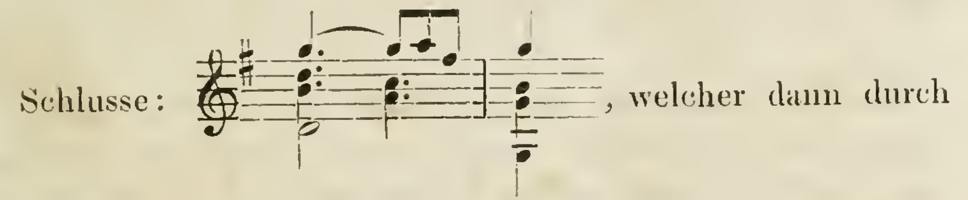


die zweite beginnt mit dem zweiten oder Seiten-Thema auf derselben:

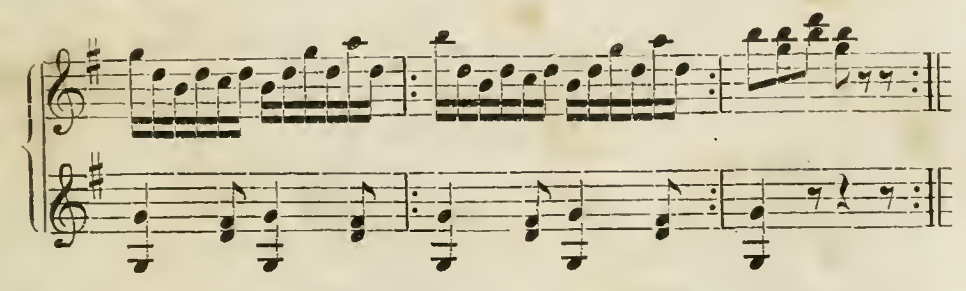


und schliesst dies schon im sechsten Takte ab. Es ist zwar melodisch von dem ersten verschieden, hat aber doch eine gewisse rhythmische Aehnlichkeit mit demselben.

Nach einer Pause, welche der nach dem Halbschluss des ersten Thema's entspricht, wird es wieder aufgenommen und weiter ausgeführt. Es kommt so zu einem neuen Schlusse:
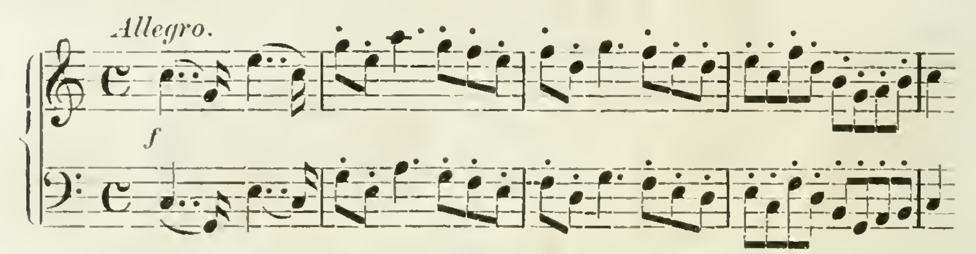


, welcher dann durch eine Figuration zu voller Sättigung gelangt:



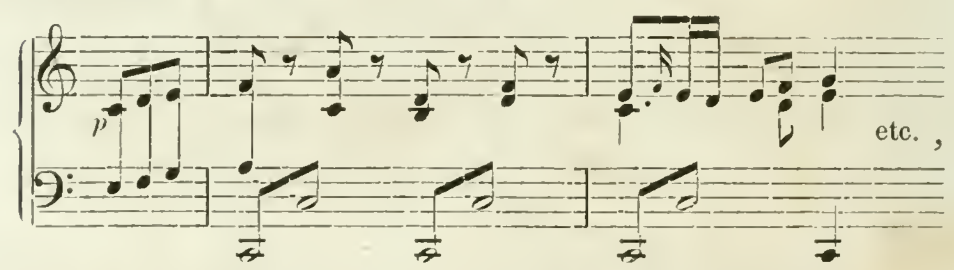
und nun wird der ganze Theil wiederholt. Eine solche Wiederholung hat sich wohl anfangs aus der Tanzmusik auf die Sonate übertragen. Es lässt sich aber wohl nicht leug-

nen, dass durch dieselbe sich die Themen dem Hörer besser einprägen. Mag man sie also auch theoretisch ungerechtfertigt finden, praktisch wird sie sich oft als nützlich bewähren. Nur dann wäre sie völlig abzuweisen, wenn der ganze Satz so lang wäre, dass dadurch eine Ermüdung entstände, oder wenn der psychische Vorgang dadurch an Wahrheit verlöre.
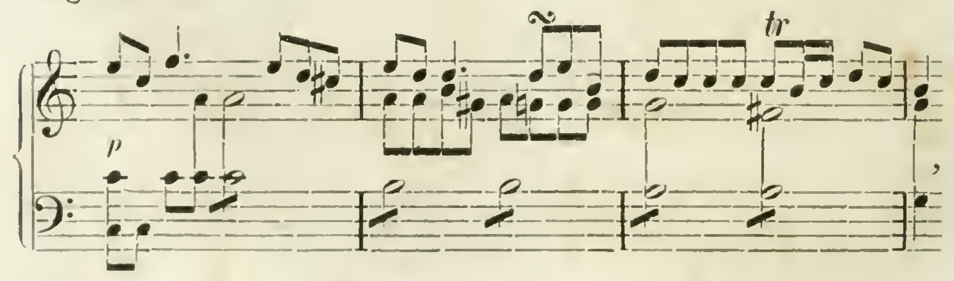
Von Mozart sei die *C*-dur-Sonate für das Klavier zu vier Händen gewählt. Auf das instrumentalmässige Hauptthema, welches in der Tonica steht:
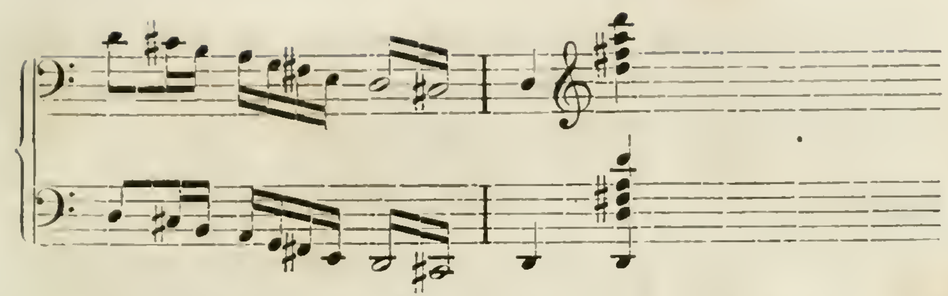


folgt ein Erwiederungssatz im *p*:



dieser läuft gangmässig aus und führt zum Anfang zurück, welcher durch Harmonien und bewegte Begleitung neuen Reiz erhält. Er geht unmittelbar in einen andern Erwiederungssatz über:
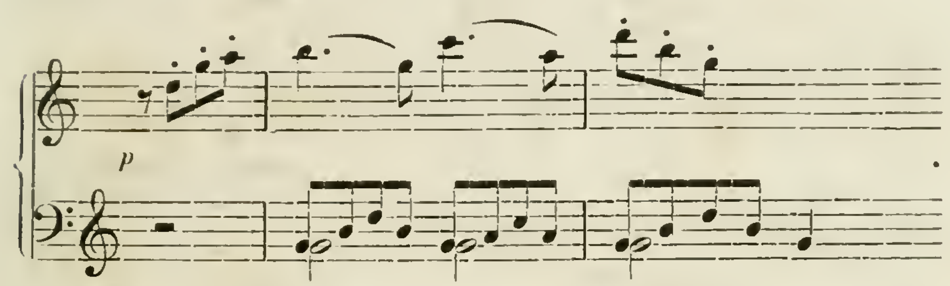


welcher sich zur Dominante wendet und ebenfalls gangmässig zum Abschlusse kommt, und zwar auf der Dominanten-Dominante:



Dies ist die erste Partie. Sie hat offenbar grössere Mannichfaltigkeit, als die in Haydn's Sonate.

Die zweite Partie beginnt mit dem cantilenenmässigen Seitenthema auf der Dominante:



Man wird sich seiner Zusammengehörigkeit mit dem ersten Thema bewusst und doch unterscheidet es sich wesentlich von ihm. Abgesehen von dem cantilenenmässigen Gegensatze zu dem instrumentalen ist seine rhythmische Gestaltung eine ganz andere.
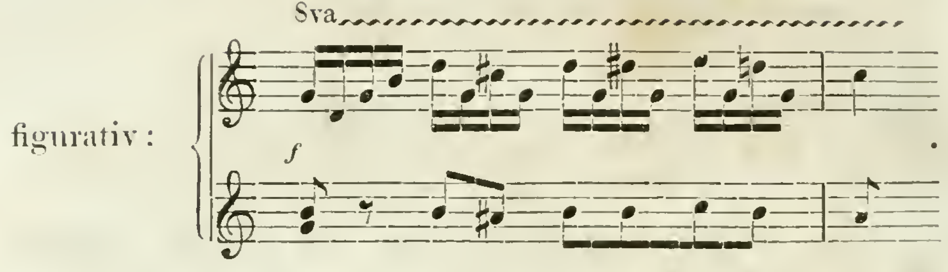
Das erste Thema beginnt auf der Arsis, d. h. auf der guten Zeit: , das zweite auf der Thesis, d. h. auf der schlechten Zeit: , das erste schliesst männlich: , das zweite weiblich: .

Wie sich sonst beide Themen im Allgemeinen von einander unterscheiden, soll später noch besonders besprochen werden.
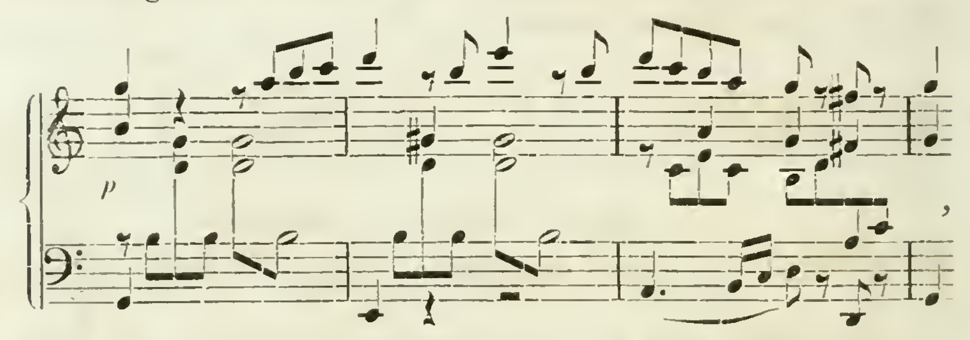
Nach einem Halbschlusse kehrt das Seitenthema wie-

der und statt dann völlig abzuschliessen, entfaltet es sich

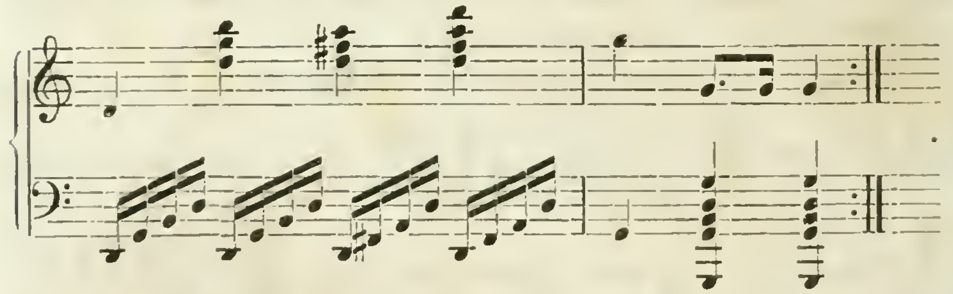
figurativ:



Dem nach 17 Takten erfolgenden Schluss reiht sich nun eine ausgeführte *Coda* an:
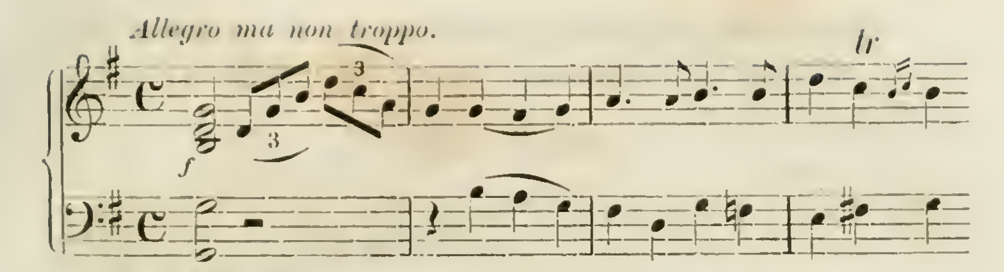


welche sich anfangs mit dem zweiten Thema beschäftigt, dann sich gangmässig entwickelt und so den übervollständigen Abschluss auf der Dominante erreicht:
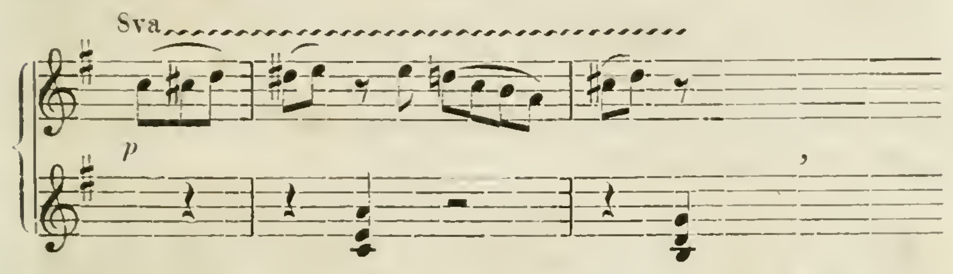


Man erkennt hier, von welcher Wichtigkeit die nachdrücklichen Abschlüsse oder die auf sie folgenden Pausen sind; denn beide dienen dazu, um dem Ohre das Zusammengehörige bemerkbar zu machen.

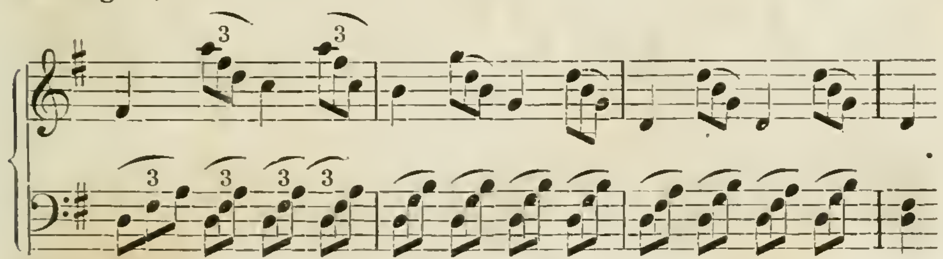
Von Beethoven sei zuerst die kleine *G*-dur-Sonate angeführt (Op. 49), welche an Haydn's und Mozart's Auffassung anlehnt. Die erste Partie besteht aus 20 Takten. Das Hauptthema geht nach der Wiederholung des ersten Absatzes:



sogleich in den Erwiederungssatz über:

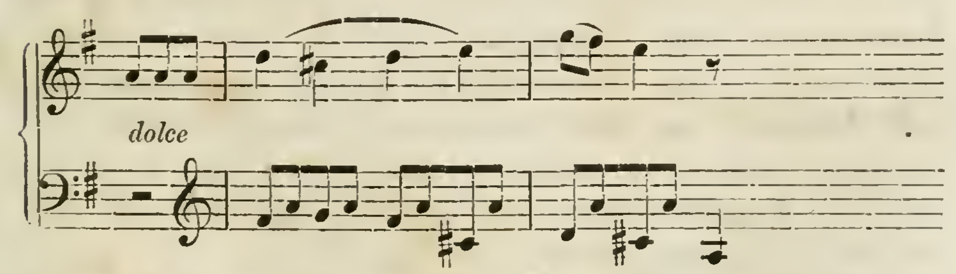


welcher zur Dominante modulirt und hier einen übervollständigen, codaähnlichen Abschluss erhält:
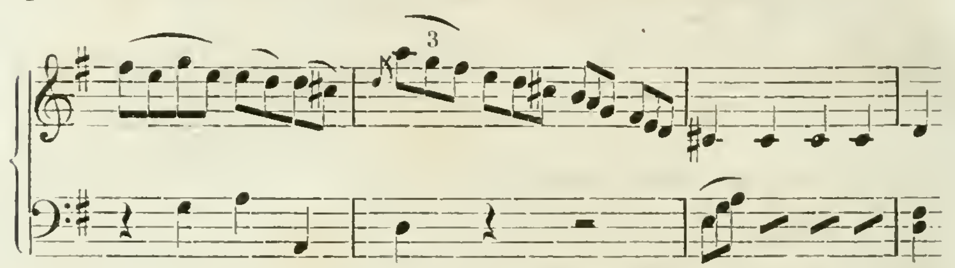


Diese Partie ist also mannichfaltiger als die Haydn'sche, doch ergeht sie sich nicht in solcher Breite als die Mozart'sche.

Mit dem Seitenthema auf der Dominante beginnt die zweite Partie:

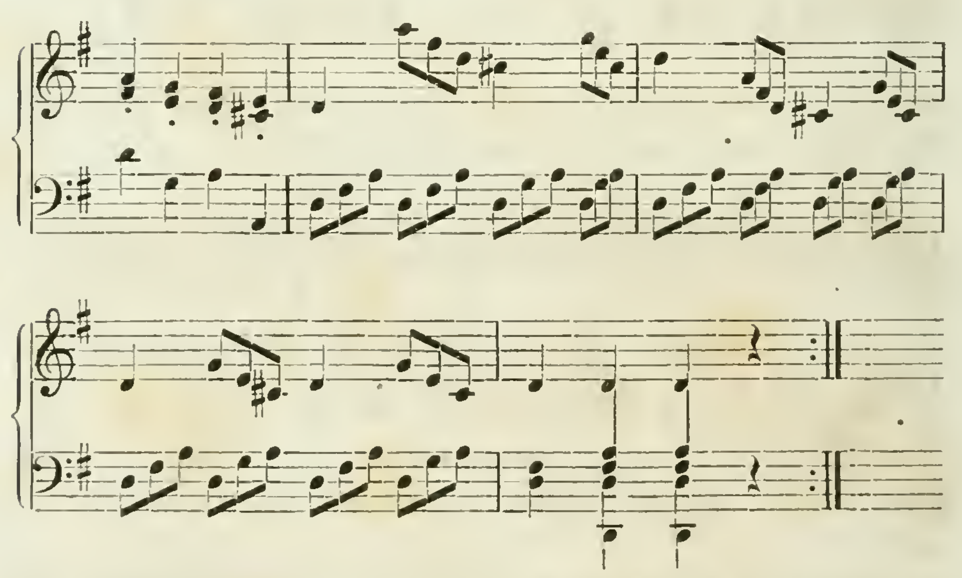


Es ist ungefähr wie das Mozart'sche gebildet und weicht besonders rhythmisch von dem ersten Thema ab, hat jedoch im zweiten Takte eine unverkennbare melodische Verwandtschaft mit dem letzteren.

Unmittelbar bei seinem Abschlusse tritt ein neuer Theil hinzu, welcher sich besonders durch ein reiches Passagenspiel auszeichnet:
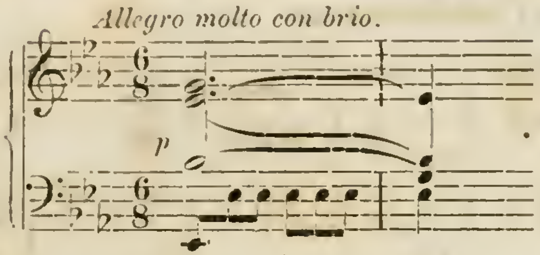


und nach vollkommenem Abschlusse auf der Dominante noch eine *Coda* erhält:
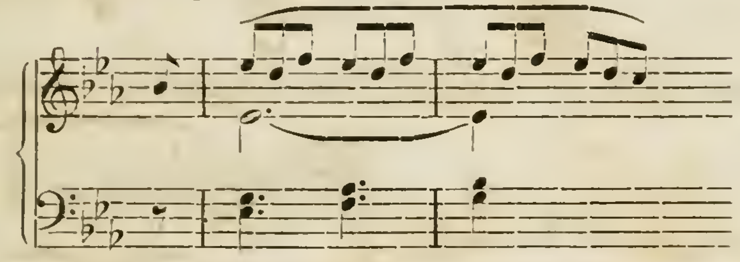


In allen diesen Sätzen ist die zweite Partie ausgedehnter wie die erste, und dies kommt nicht blos daher, dass das Passagenspiel ein reicheres wird und die *Coda* sich verlängert, sondern auch daher, dass die Einheit des Satzes hier eine Rückkehr zu der Empfindung verlangt, welche im ersten Thema ihren Ausdruck fand. Und dies giebt bei grösseren Compositionen zum öftern Gelegenheit zur Einführung der bereits erwähnten dritten Partie.

Ein zweites Beispiel von Beethoven, in welchem sich seine volle Selbstständigkeit ausspricht, wird dies genauer zeigen: die *Es*-dur-Sonate Op. 7.

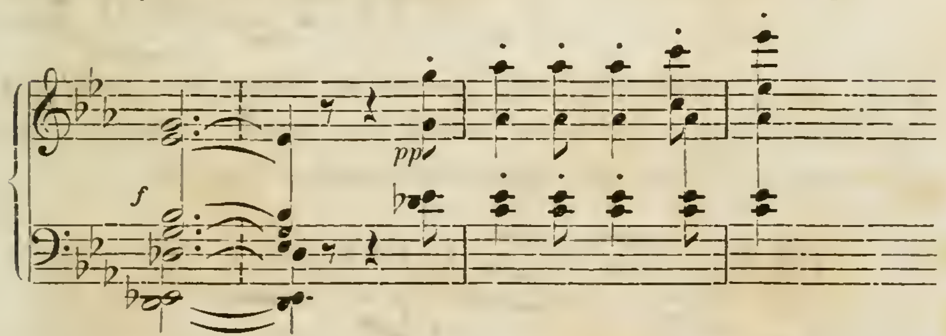
Das erste Thema erscheint zu Anfang im *piano*:



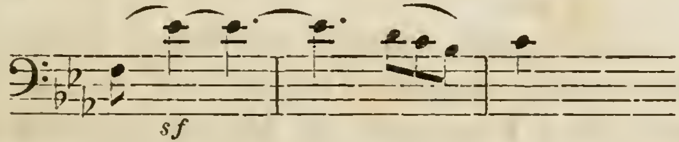
Nachdem es sich gangmässig entwickelt hat:
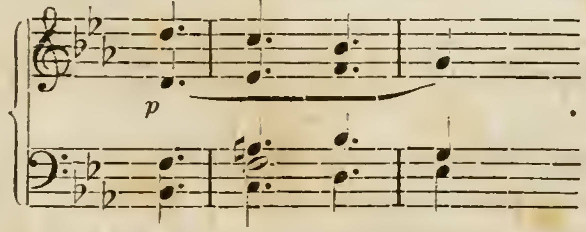


kehrt es *fortissimo* wieder, schreitet cantilenenmässig fort:



und erreicht so die Dominanten-Dominante. Von dieser führt ein figurenreicher, doch wieder thematisch charakterisirter Zwischensatz:
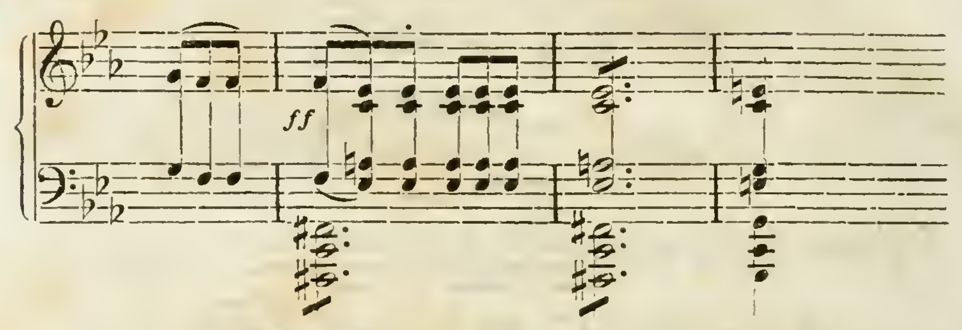


zur Dominante, auf welcher nun das zweite Thema beginnt:

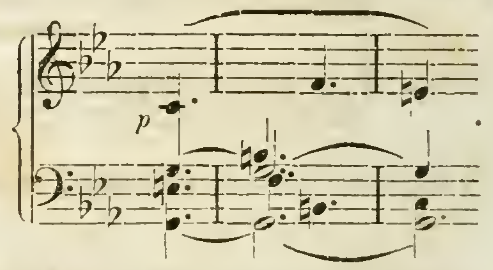


In ihm ist das erste Thema in rhythmisch abweichender Gestalt zu vollständigster Melodie entfaltet.

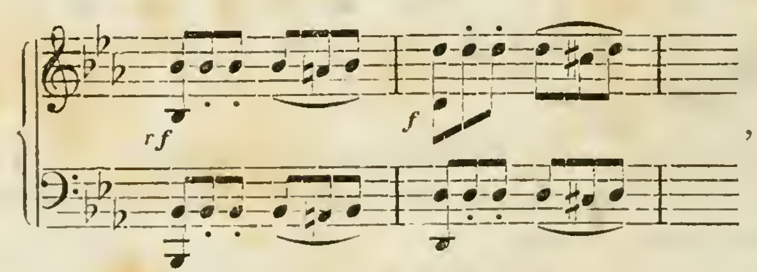
Es erfährt eine Variation und erhält nach einer heftig accentuirten Unterbrechung:



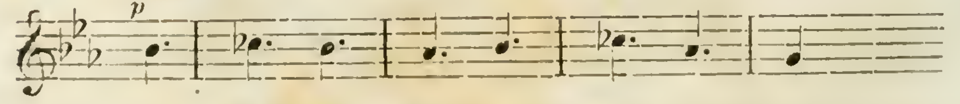
in welcher sich die bewegte Achtelbegleitung zu Anfange potenzirt, einen Nachsatz:



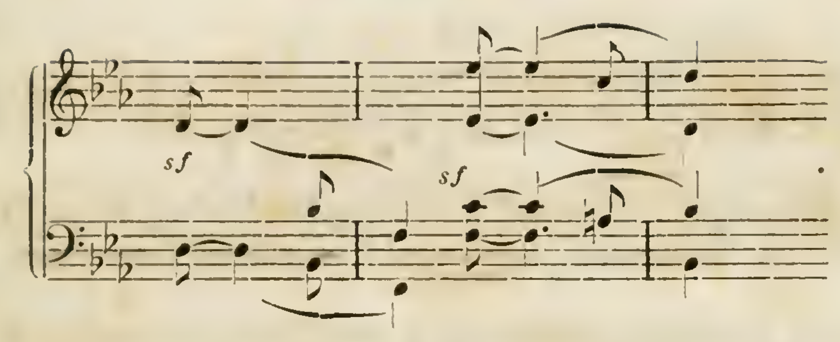
Auch dieser wird variirt und kommt zu einem Abschluss auf der Dominante. Letzterer erhält nun wieder, analog dem der vorigen Partie, ein charakteristisches Gepräge:
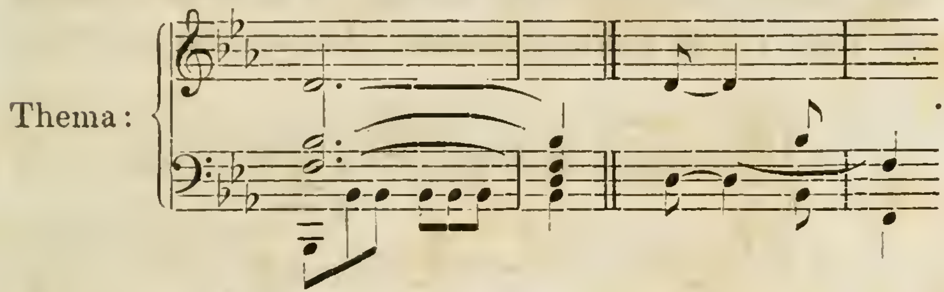


welches g e i s t i g den Stempel des ersten Thema's trägt. Die breite Ausführung dieses Satzes, wie die ihm folgende *Coda*, aus deren Figuration die Melodie der Mittelstimme hervortritt:



in klagender Weise an das zweite Thema erinnernd, machen denselben zu einer neuen, dritten Partie. Und den vorigen Verhältnissen entsprechend, wird der nun hinzutretende übervollständige Schluss ebenfalls thematisirt:



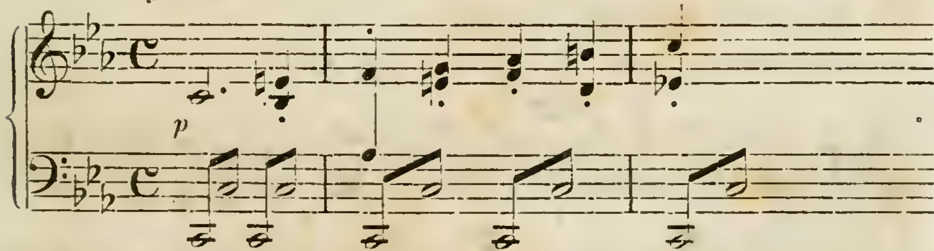
Er steht wieder in geistiger Verwandtschaft mit dem ersten

Thema: 

Die grössere Mannichfaltigkeit und Ausdehnung hat sich also hier daraus ergeben, dass jedem kleinsten Zuge der Form eine charakteristisch-einheitliche Erfindung gegeben ist. Ueberall ist der Materie Leben eingehaucht.
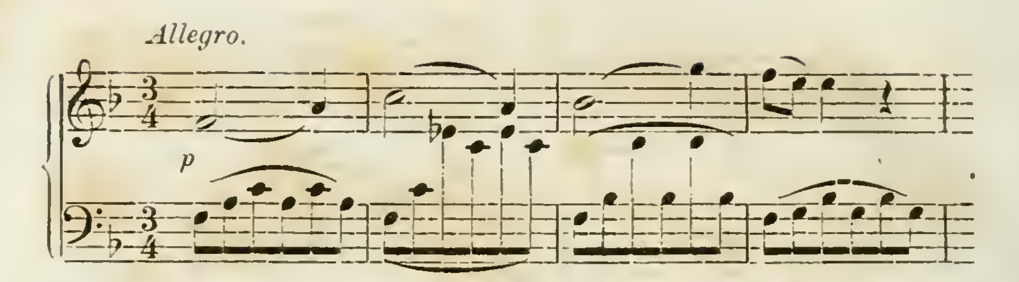
Gehen wir nun auf die Eigenthümlichkeit beider Themen noch genauer ein. Das erste oder Hauptthema kann sowohl instrumental-, als cantilenenmässig erfunden sein.

Instrumentalmässig beginnt z. B. die *Sonate pathétique* von Beethoven (Op. 13) in ihrem *Allegro*:

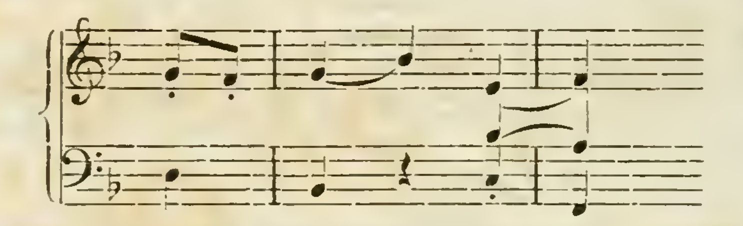


Es rauscht zwar melodiös, aber doch in einer solchen Weise dahin, dass wir es sehr schwer nachsingen können. Die Erfindung ist hauptsächlich rhythmisch, und mehr satzartig, als periodisch.

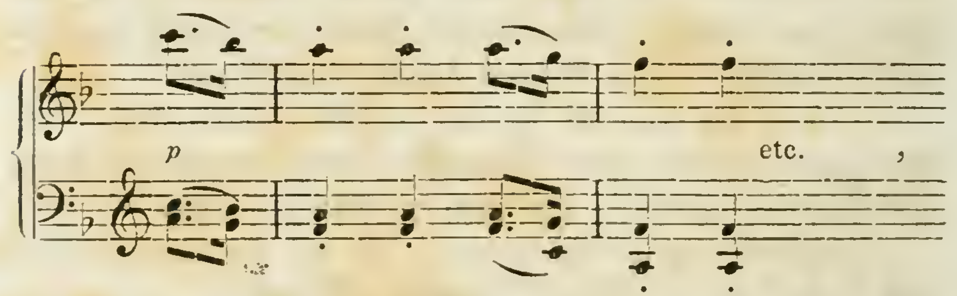
Cantilenenmässig ist dagegen das erste Thema in Mozart's *F*-dur-Sonate gehalten:



Es ist so sangbar, dass es sich ohne Mühe nachsingen lässt, und gestaltet sich periodisch, indem auf den ersten, kleineren Theil von 12 Takten mit dem Schluss in der Tonica:
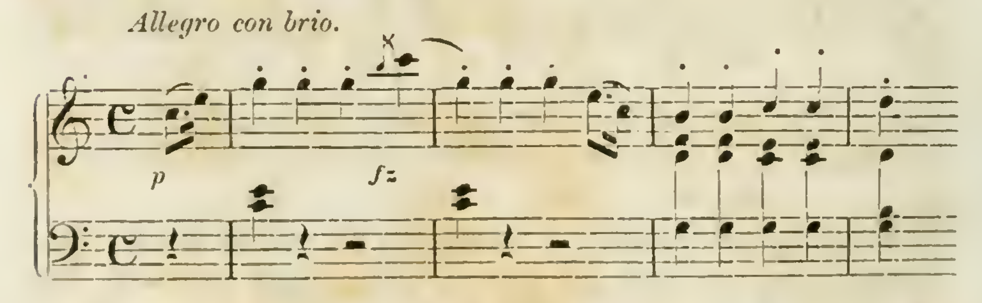


ein zweiter von 10 Takten folgt:



welche beide erst die erste Partie bilden.

Haydn's *C*-dur-Sonate:



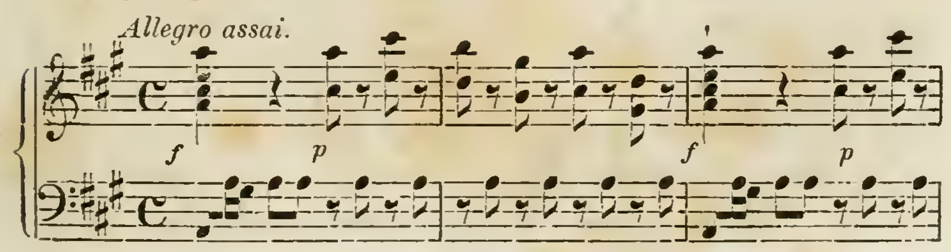
beginnt nicht einmal mit einer Periode, sondern nur mit einem einfach-liedmässigen Satze von 8 Takten. Dieser wird dann variirt:

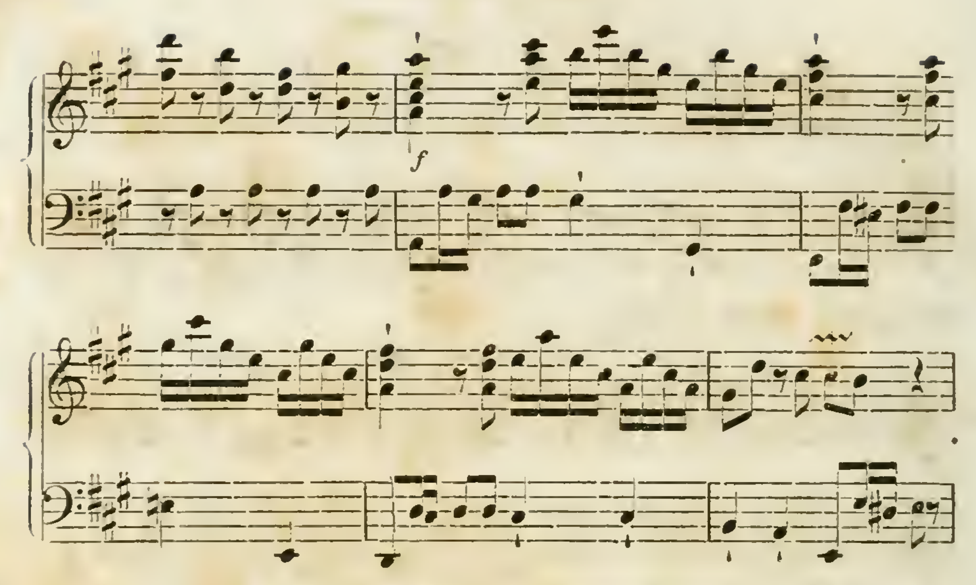
und nach einer *Coda:*

modulirend ausgeführt:
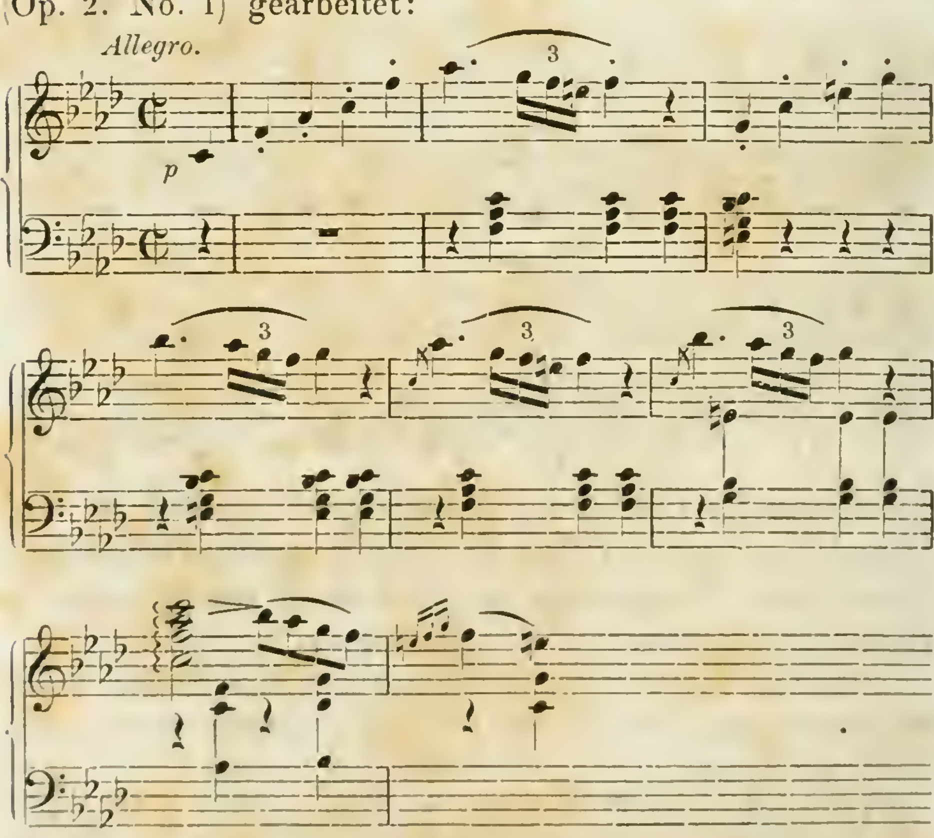
Die liedmässige Gestalt der Themen gehört jedoch zu den Ausnahmen, und tritt dann als etwas besonders Charakteristisches auf. Wie die Arie, so soll auch die Sonate in ihrem Thema eine gewisse G r ö s s e behaupten.

Mit einem Satz in logisch-thematisch entwickelter Fortführung beginnt Ph. E. B a c h ' s schöne *A*-dur-Sonate:
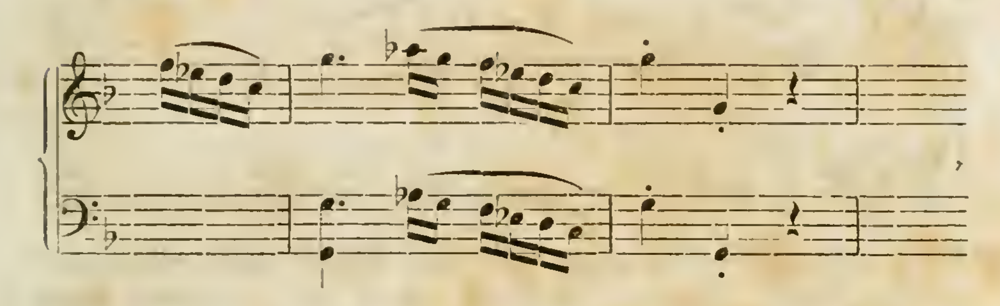




Ganz analog ist Beethoven's kleine *F*-moll-Sonate (Op. 2. No. 1) gearbeitet:



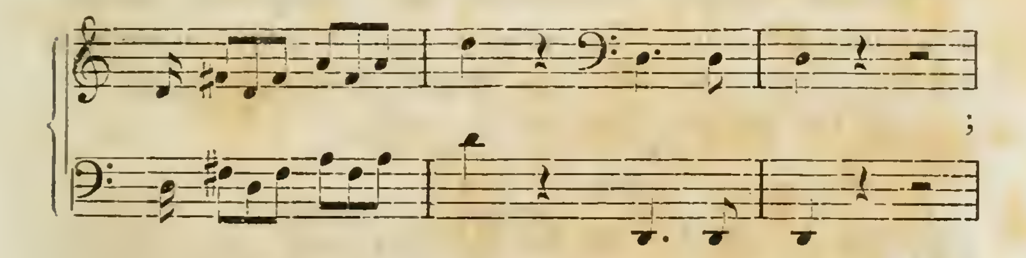
Alles hat sich hier aus dem ersten Motiv ergeben; auch die späteren Takte mit der Triolenfigur sind logisch entwickelt. Und aus dem Früheren wissen wir, dass gerade

solche logische Entwicklung hauptsächlich der reinen Instrumentalmusik eigen ist.

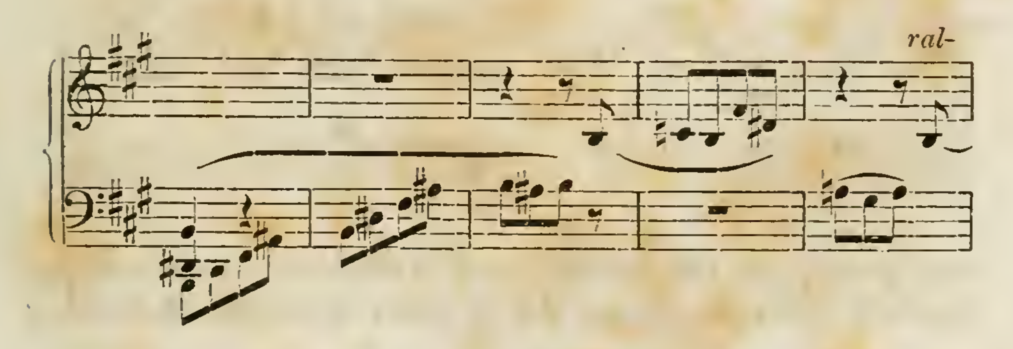
Die erste Partie mit dem Hauptthema kommt nun zwar, wie wir gesehen haben, zu einem ganz bestimmten, meist noch durch Pausen begrenzten Abschlusse, gewöhnlich auf der Dominanten-Dominante; z. B. in Mozart's erwähnter *F*-dur-Sonate:
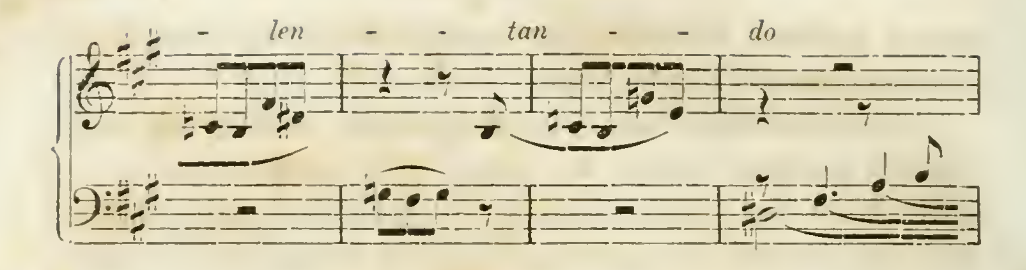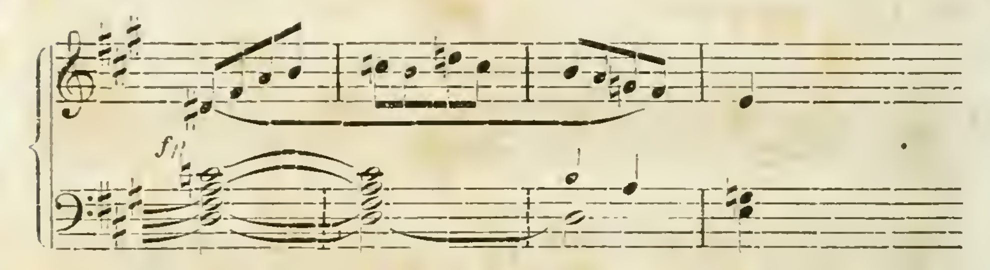


oder in Haydn's ebenfalls bereits angeführter *C*-dur-Sonate:



sie geht aber auch nach solchem Abschlusse gangmässig weiter und leitet in die folgende mit dem Seitenthema über. So in Beethoven's *A*-dur-Sonate (Op. 2. No. 2), in welcher nach dem Abschlusse auf *H* eine 12 Takte lange Ueberleitung nach *E*-moll folgt:



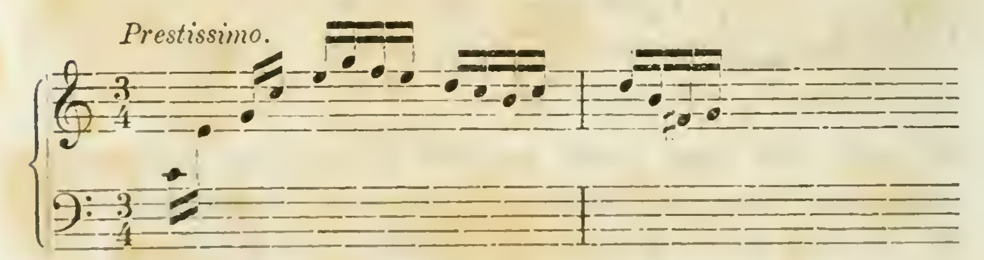




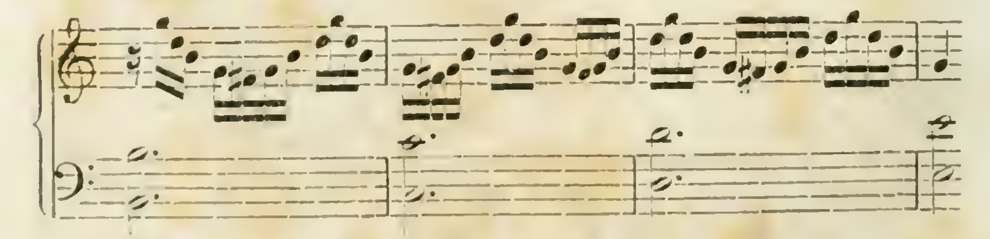
Eine solche Ueberleitung macht den Hörer nicht allein auf das Folgende gespannt, sondern führt ihn auch von einer Phase der Empfindung in die andere über. Sie dient also zur Vermittlung der Gegensätze.

Das zweite oder Seitenthema ist vorzugsweise cantilenenmässig erfunden. Es hat sich zu der Gestalt, in welcher wir es kennen, aber auch erst mit der Zeit ausgebildet.

In Ph. Em. Bach's *C*-dur-Sonate:

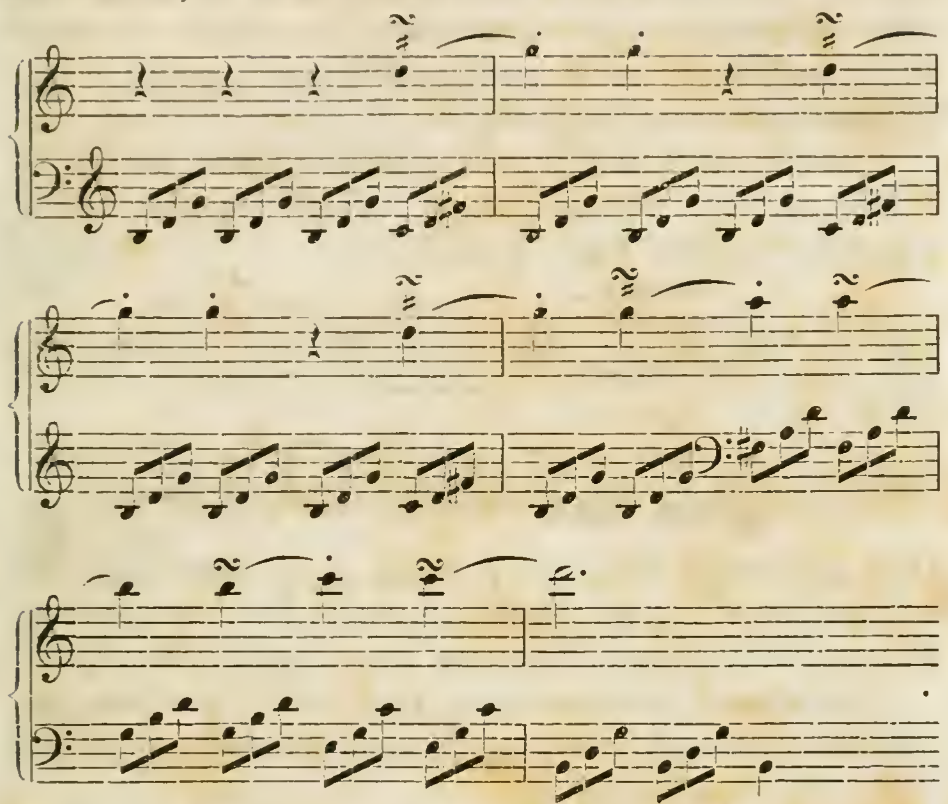


ist es kaum und fast nur durch die hinzutretenden ruhigen Bassschritte:

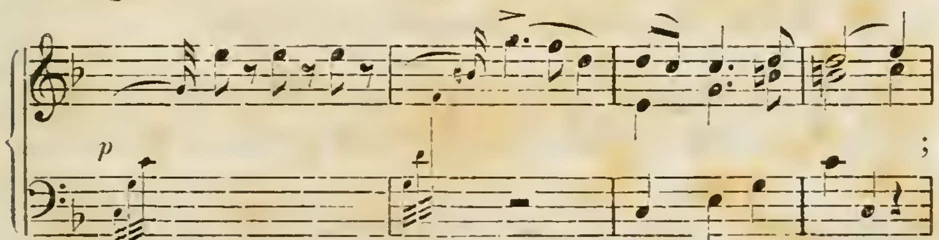


von dem ersten zu unterscheiden. Diesem ist es coordinirt, was bei dem Seitenthema des Rondo's nicht der Fall war.
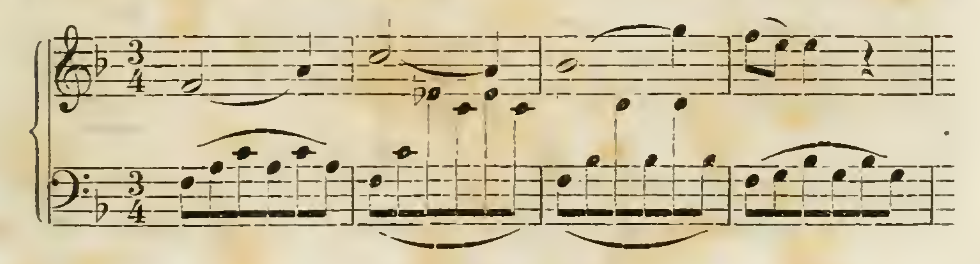
Haydn sucht es manchmal satzartig aus dem ersten zu entwickeln, z. B. in seiner *C*-dur-Sonate:



Mozart, der, wie wir gesehen haben, es mehr rhythmisch umbildet, giebt ihm auch oft eine äusserlich von der des ersten ganz abweichende Gestalt; z. B. in der *F*-dur-Sonate:
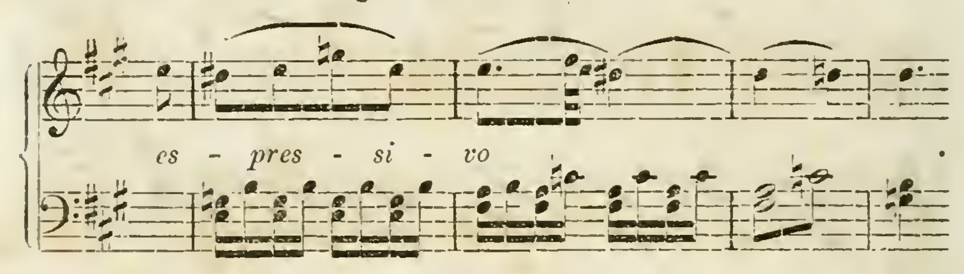


allein man wird sich doch seiner innern Zusammengehörigkeit mit dem ersten bewusst:



Hier streift die Cantilene in den ersten Satzgliedern ebenfalls an das Liedmässige, und Mozart pflegt öfter eine Periode als einen grösseren Satz dafür zu wählen. Er greift zu diesen Mitteln, um den gegensätzlichen Charakter beider Themen recht klar hinzustellen.

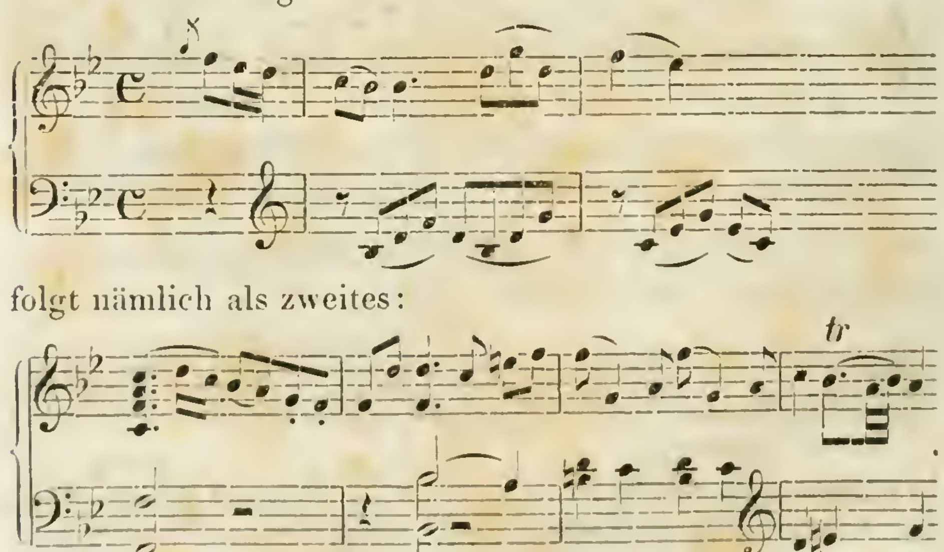
Beethoven bringt es in der Regel zwar cantilenenmässig, aber zu grösserem Satze logisch erweitert. So in der *A*-dur-Sonate sogar modulirend.



Doch geht es bei ihm auch zuweilen — und zwar aus demselben Grunde wie bei Mozart — in das Liedmässige über. Nur zu periodischen Folgesätzen kommt es bei ihm selten.

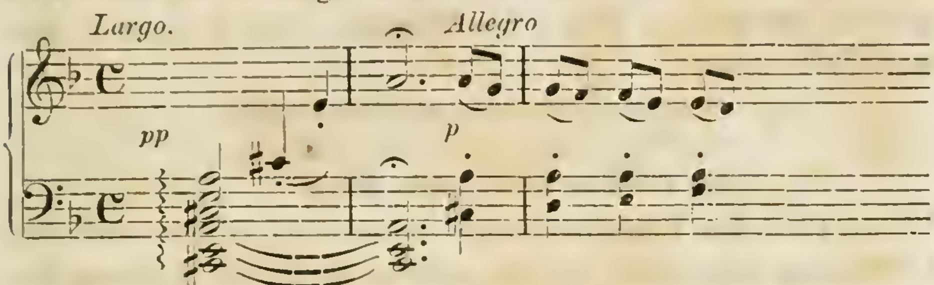
Gewöhnlich hat das zweite Thema einen sanften, zarten oder ruhigen Charakter, während das erstere meistens stark und bewegt auftritt.

Dass das Letztere nicht immer der Fall sei, haben bereits einige der vorigen Beispiele gezeigt. Als Beispiel für das stärkere Auftreten des zweiten Thema's sei Mozart's *B*-dur-Sonate angeführt. Dem ersten Thema:



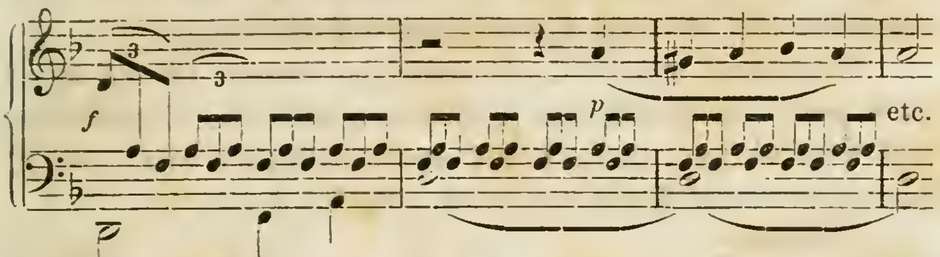
folgt nämlich als zweites:

In Beethovens *D*-moll-Sonate ist das zweite Thema sogar bedeutend bewegter, als das erste, indem sich die Antithese des Anfangs:
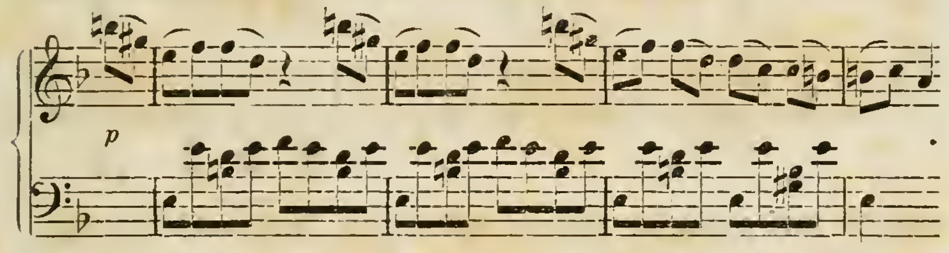


in die Ausführung überträgt.

Das erste Thema ist nämlich aus dem Anfangstakt gewonnen:



und das zweite Thema lässt sich auf die beiden folgenden Takte zurückführen:



Durch die Ruhe des sich darauf anreihenden Satzes wird dies jedoch ausgeglichen und es ist anzunehmen, dass die Zahl derjenigen Fälle, in welchen das zweite Thema sich durch seine zartere und ruhigere Natur vor dem ersten auszeichnet, die überwiegende sei.

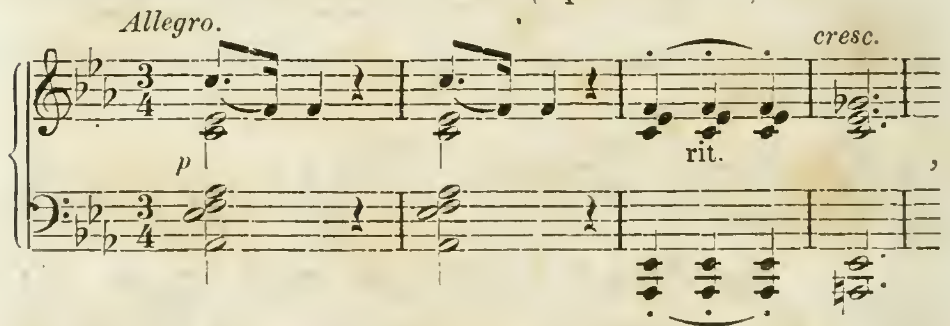
Nach dem psychischen Gesetz, welches jedoch unter Toninhalt erst genauer besprochen werden kann, geht nämlich das energische Gefühl eben so gut in ein schmelzendes, als das schmelzende in ein energisches über; allein das energische Gefühl wird unter Einfluss des ästhetischen im letzten Fall stets jene Milderung erfahren, welche zur har-

monischen Ausgleichung beider nothwendig ist. Der musikalische Ausdruck für diese Ausgleichung wird aber immer den Charakter des Besänftigenden, Beruhigenden tragen und die oft citirten Worte des Dichters bleiben auch in diesem Falle wahr:

> Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
> Wo Starkes sich und Mildes paarten,
> Da giebt es einen guten Klang.

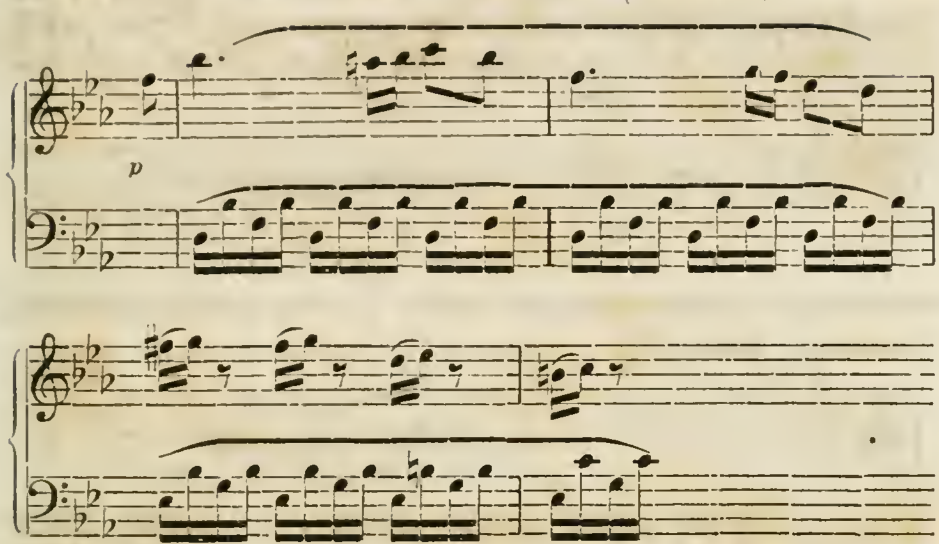
Gerade für die Verschmelzung dieser Gegensätze und den Uebergang von einem in den andern bietet die Sonatenform die schönste Gelegenheit, und es ist leicht ersichtlich, dass Componisten, denen es um die sprechendste Offenbarung ihres Gemüthslebens in Tönen zu thun ist, deshalb schon hauptsächlich sie zum Ausdrucksmittel wählen.

Wie schon erwähnt, erscheint das zweite Thema meist nach einer zu markirtem Schlusse geführten Modulation, und tritt in Dur normal auf der Dominante auf. So in Beethoven's *Es*-dur-Sonate (Op. 31 No. 3):



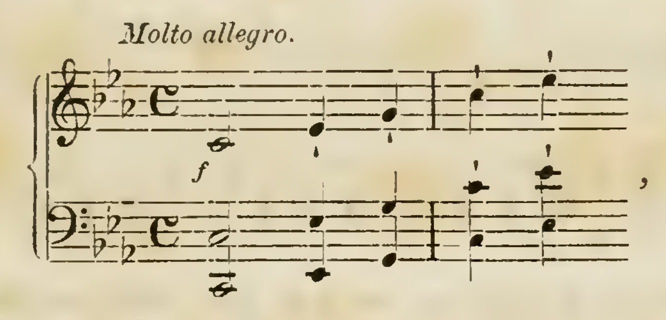
welche mit genialer Licenz auf einem Neben-Quint-Sextaccorde beginnt und schon in den ersten Takten modulirt. Wir sind gleich *in medias res* und zwar in die Mitte einer fremden Welt geführt. Doch stellt sich bald darauf die Tonica unzweideutig fest. Die Dominante wird nun gangmässig zwar vorbereitet, doch noch nicht gleich eingeführt. Das Thema erscheint noch einmal, und zwar ganz elegisch mit der Mollterz des Quint-Sextaccordes. Darauf wendet es sich aber schnell zu dem Abschlusse auf der Dominanten-Dominante in *F*:  und nun folgt

das zweite Thema auf der Dominante (in *B*-dur):

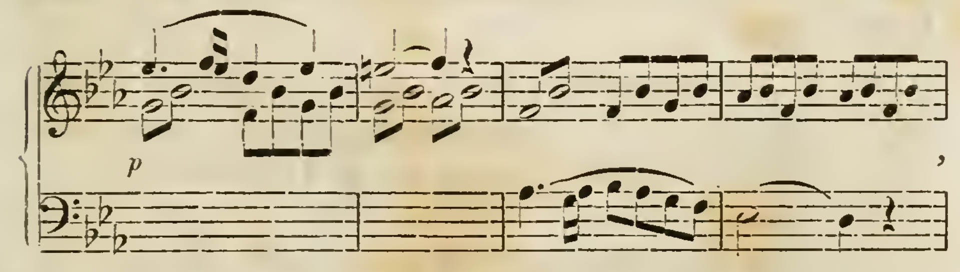


Es ergänzt das erste Thema, so dass dasselbe hierdurch erst vollständig verstanden wird.
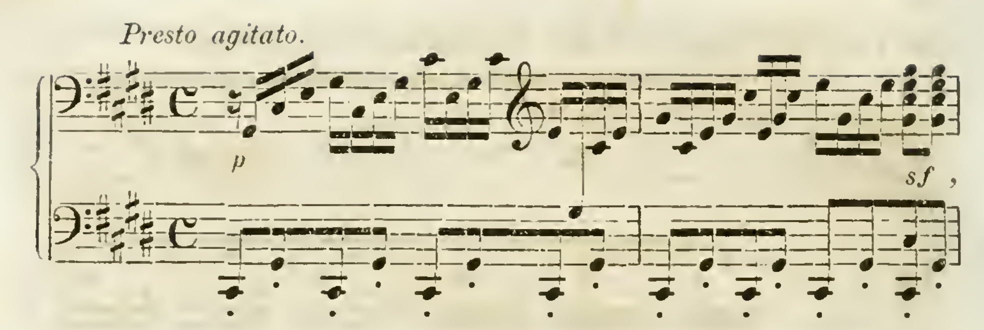
Wie es in Moll die Durparallele wählt, zeigt z. B. Mozart's *C*-moll-Sonate:
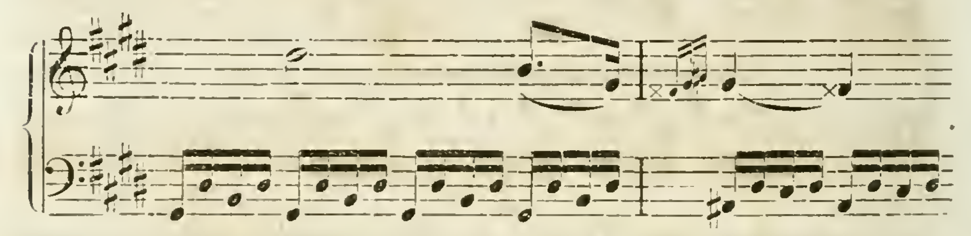


in welcher es nach einer figuralen Ueberleitung gewonnen wird:



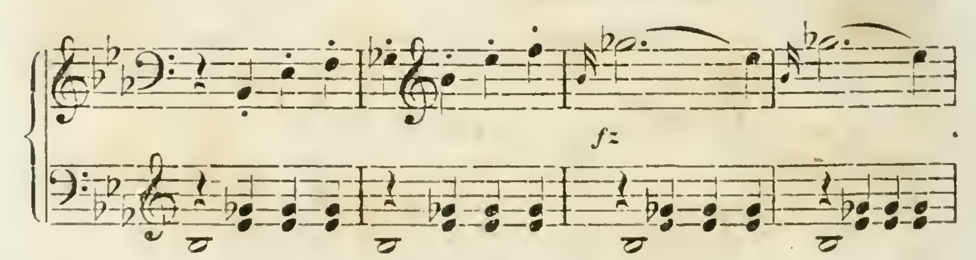
wie es aber bisweilen auch auf die Molldominante tritt, finden wir z. B. im Finale von Beethoven's *Cis*-moll-Sonate:
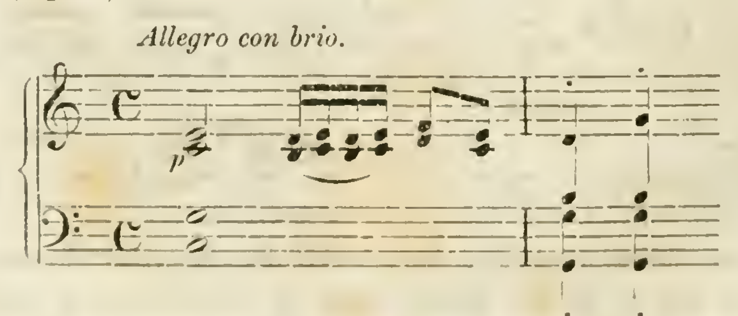


dessen rein instrumentales erstes Thema cantilenenmässig erwiedert wird:
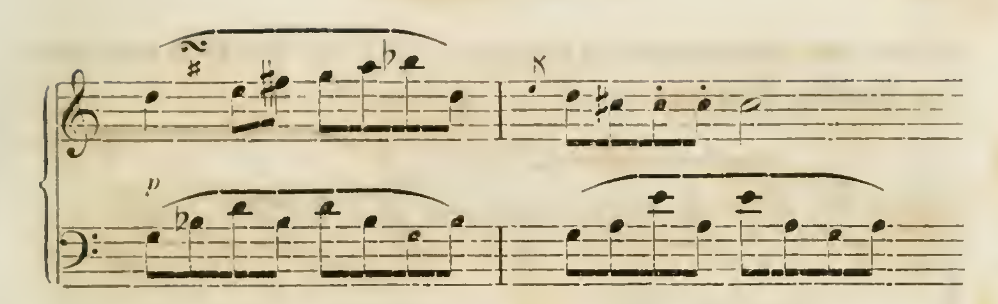


Fast ähnlich ist es mit dem zweiten Thema in Beethoven's *Sonate pathétique*, wenngleich dies in der Minore der Paralleltonart erscheint:
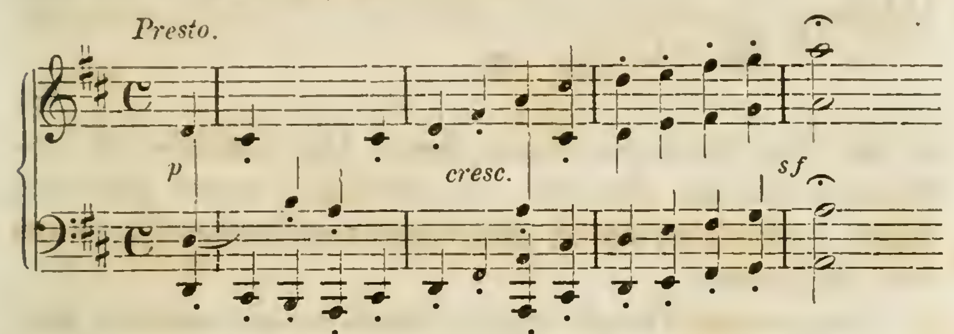


Beethoven liebt es, auch in der Durtonart zum öftern die Molldominante zu wählen. Die bereits angeführte Sonate in *A*-dur gab hierzu schon einen Beleg; auch die in *C*-dur (Op. 2):



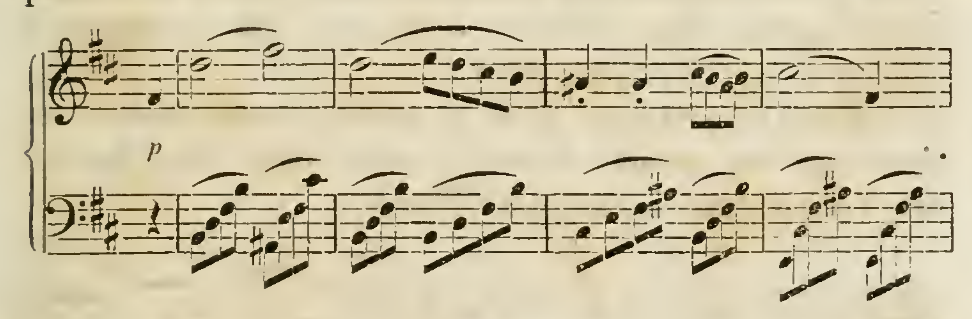
bringt das zweite Thema in dieser Weise:



und die in *D*-dur (Op. 10. No. 3):

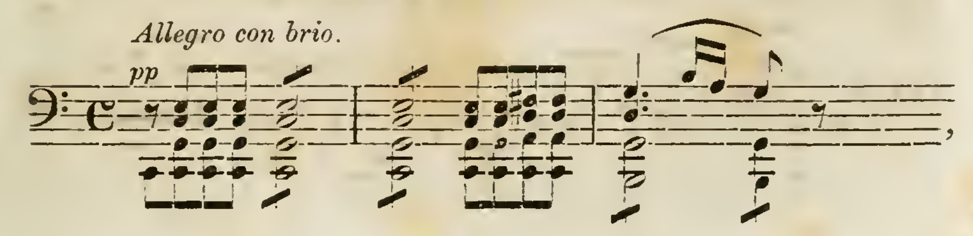


stellt es auf die der Vorzeichnung nach verwandte Moll-parallele:
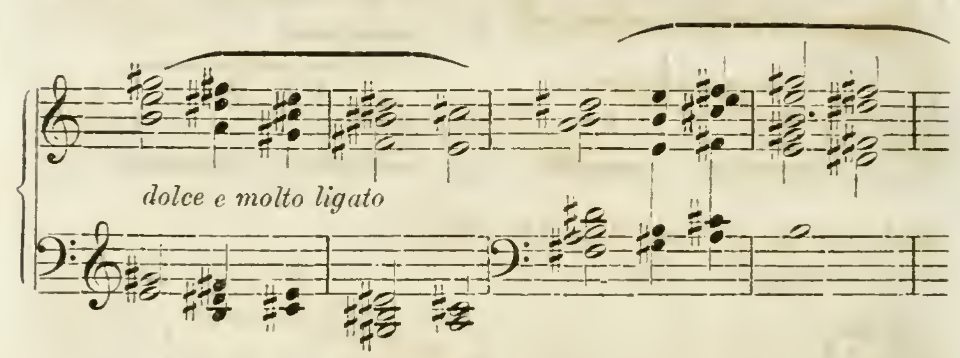


In diesen Fällen gelangt aber später im Verlaufe des Tonstückes die Dominante in ihrer helleren Tonfarbe und grösseren Lebendigkeit doch wieder zu ihrem Recht. Der Toninhalt ist es, welcher solche Abweichungen von der Regel motivirt.

Eine noch grössere Licenz gestattet sich Beethoven so in der *C*-dur-Sonate Op. 53:
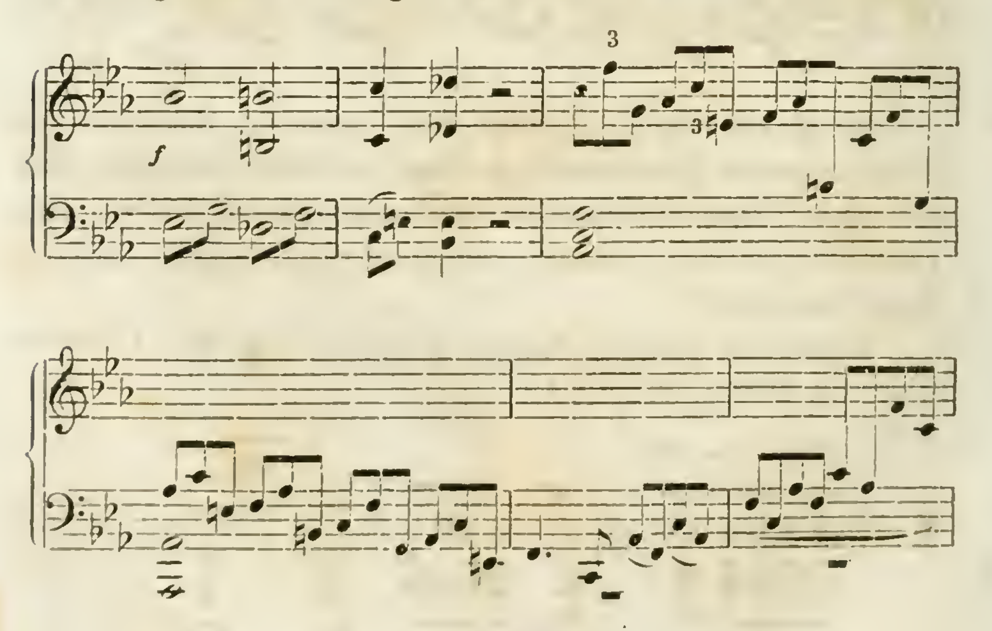


indem er nach einem Abschlusse auf der grossen Septime das zweite Thema:

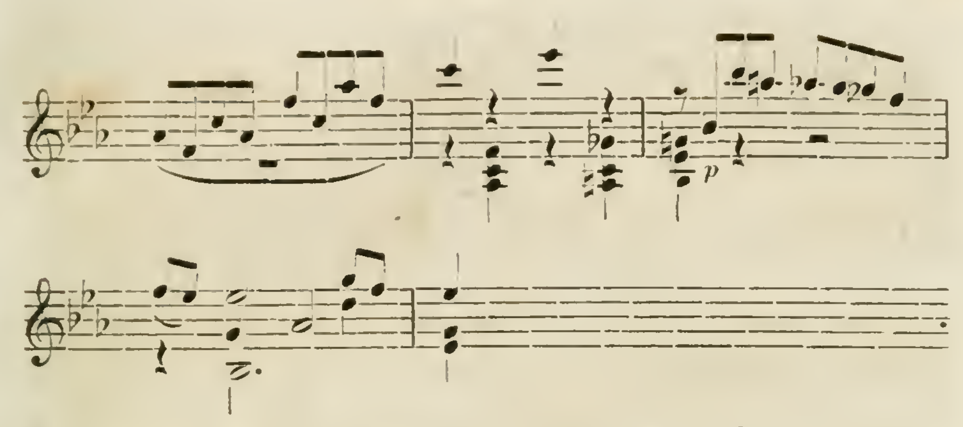


in der Dur-Mediante folgen lässt. Die Tonfarbe der Dominante genügte ihm für den Ausdruck seiner Intention nicht, und so wählte er das mehr verklärende Licht der Dur-Mediante.

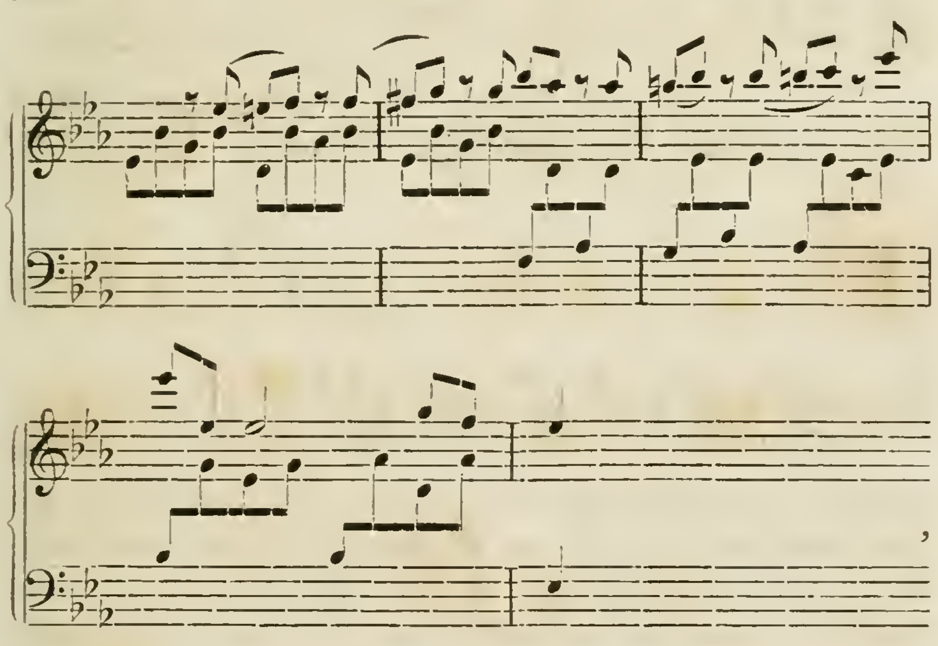
Das zweite Thema erfährt ebenfalls eine weitere Ausführung, theils durch Variation, theils durch Modulation, theils durch aufgehobene Schlüsse, theils durch Zwischentakte, welche diese Schlüsse verzögern, und so verläuft es sich oft in ein Figurenspiel.

Mozart verzögert z. B. in seiner *C*-moll-Sonate den Abschluss des zweiten Thema's nach einem voraufgehenden Trugschluss in folgender Weise:

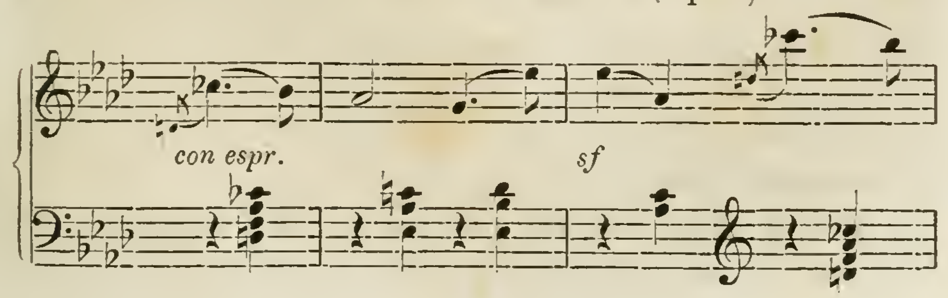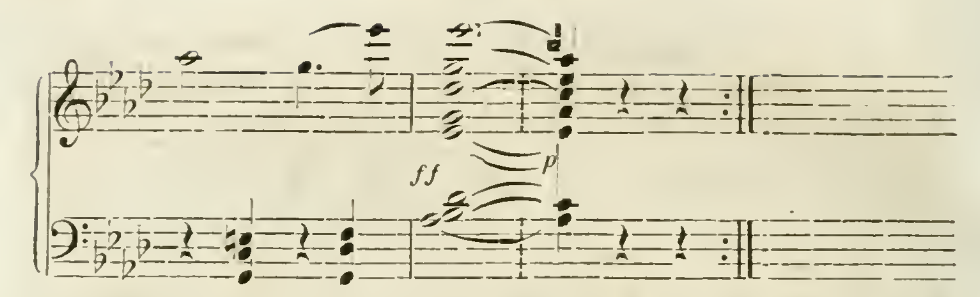




So kommt dasselbe entweder zu vollem Abschlusse, oder es geht, wie hier bei Mozart, nach Periodenart in einen neuen Satz über:
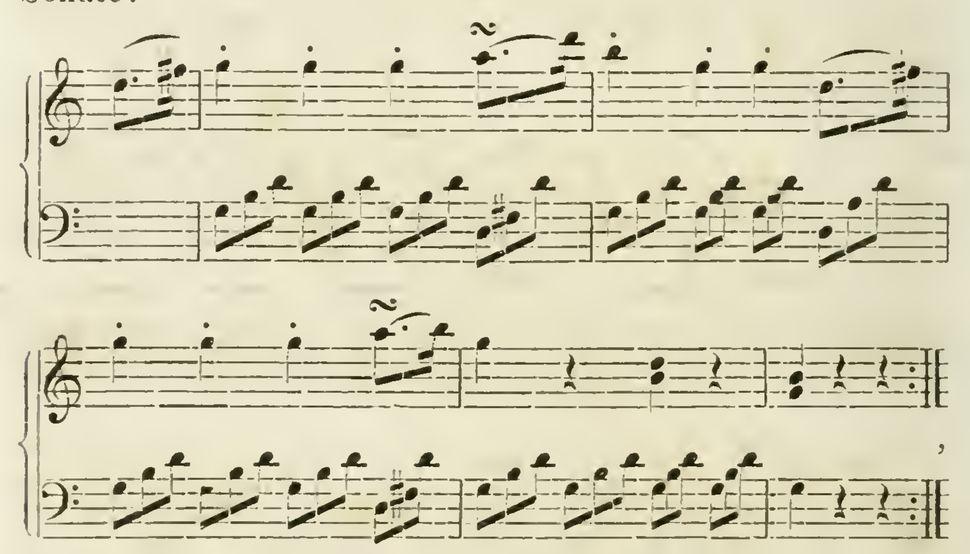


welcher eine ähnliche Weiterführung erfährt, oder es reiht sich ein codaähnlicher neuer Schlusssatz an, wie z. B. in Beethoven's kleiner *F*-moll-Sonate (Op. 2):
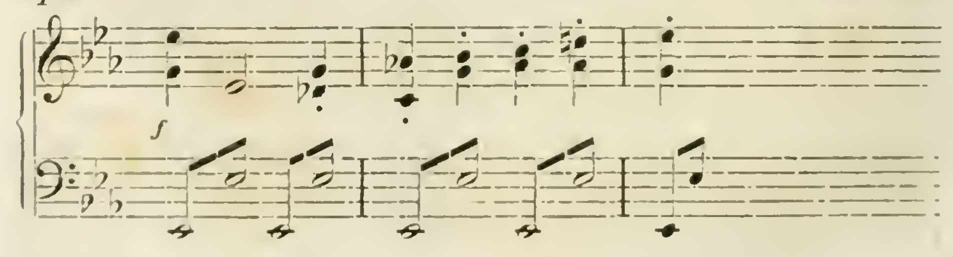




— dieser muss aber wieder mit dem ersten Thema in enger Verwandtschaft stehen: — oder es macht sich zuletzt das erste Thema wieder geltend, wie in Haydn's *C*-dur-Sonate:



indem es in die Dominante transponirt ist. Die letztere Art und Weise findet sich in den älteren Sonaten am häufigsten; dass aber auch Beethoven sie nicht für veraltet hielt, wie manche Theoretiker meinen, zeigt z. B. die *Sonate pathétique:*
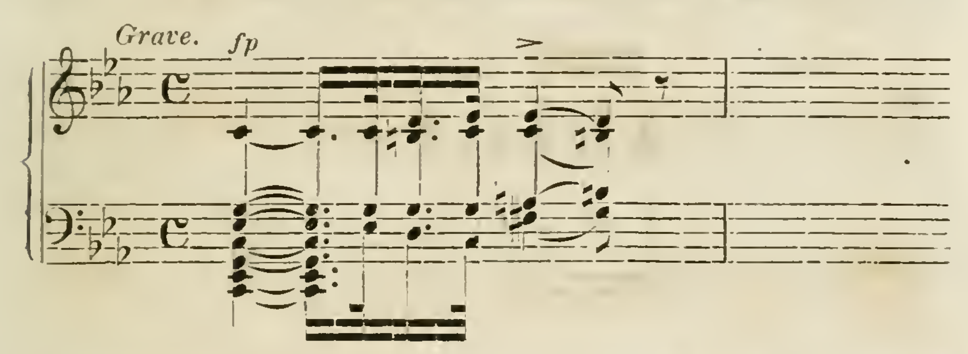


in ihrem Schlusse.

Immer kommt es also hierbei auf die Intention des Componisten an, ob nach derselben das erste Thema vor-

herrschen oder vorläufig noch zurücktreten soll. Denn allen Formen kann von dem Componisten nur eine allgemeine Norm für die nöthige Gliederung des Tonmaterials entnommen werden. Er hat diese mit seiner Idee auszugleichen, und darf dann in voller Freiheit walten.

So wie hier ein Schlusssatz nach dem zweiten Thema eingetreten ist, kann auch ein Einleitungssatz dem ersten Thema voraufgehen, und wie dieser zu einer solchen Selbstständigkeit gelangen kann, dass er in einem besonderen Tempo — meistens einem langsameren — erscheint, ja dass er selbst im Verlaufe der Sonate wieder aufgenommen wird, zeigt ebenfalls Beethoven's *Sonate pathétique:*
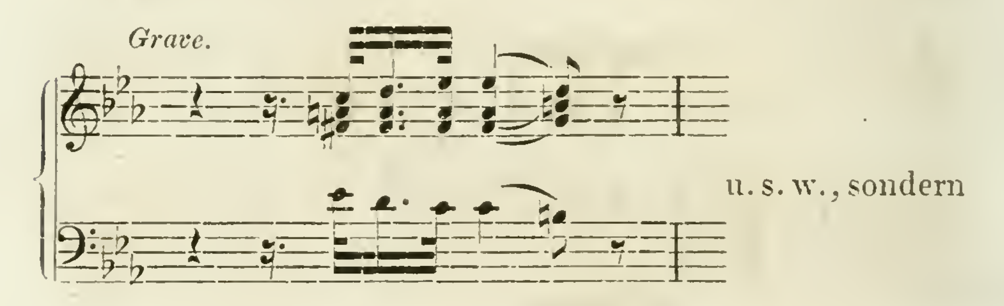


Dass die Sechszehntheile dieses *Grave* im *Allegro di molto* (und zwar im Mittelsatze) als Achtel geschrieben sind, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Dem ersten Theile entspricht der dritte, als symmetrisches Pendant zu demselben. Deshalb wende ich mich ihm noch vor Besprechung des Mittelsatzes zu. Damit auch er lebendig fortschreite, wandelt er nicht allein einzelne Wendungen der Themen oder der Zwischensätze um, sondern er sucht auch die Haupttonart wieder zu voller Geltung zu bringen. Dies ist der Grund, warum er, wie vorher gezeigt, so modulirt, dass das zweite Thema, das im ersten Theile auf der Dominante oder einer verwandten Tonart erschien, hier stets auf der Tonica seinen Platz findet. Dadurch erhält das Ganze nicht allein ein schönes Ebenmaass, und gewinnt an Uebersichtlichkeit, sondern der aufregenden Lebendigkeit des seelischen Vorganges im ersten Theil stellt sich hier auch eine wohlthuende Beru-

higung des Gemüthes gegenüber. Wie nun aber zu dem ersten Theile zum öfteren noch ein besonderer Schlusssatz kam, so erfährt auch dieser letzte Theil bisweilen noch eine Verlängerung durch einen solchen in grösserem Maassstabe. Dadurch nämlich, dass sich in dem Mittelsatze, den ich sogleich näher besprechen werde, ein Höhenpunkt bildet, welcher dem Schlusse fehlen würde, erscheint es bisweilen nothwendig, den Entwicklungsgang der Sonate in kurzer Gedrängtheit zusammen zu fassen und dann auch wohl mit einem ähnlichen Aufschwung zu schliessen.

Beethoven kehrt in der angeführten *Sonate pathétique* nicht allein zum Einleitungssatze zurück:
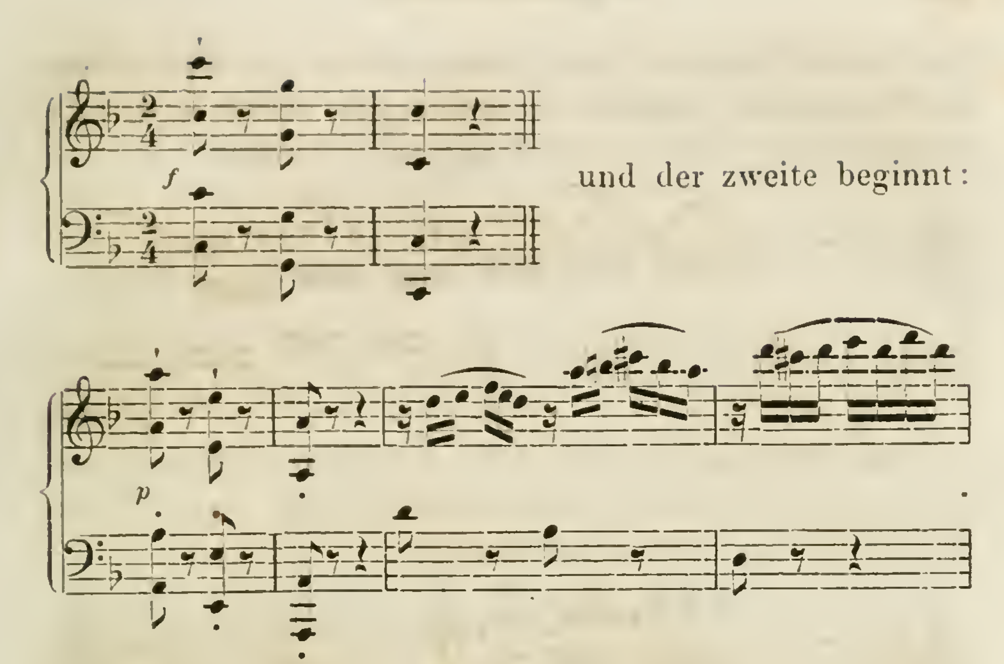


u. s. w., sondern er lässt auf dasselbe auch das erste Thema mit rhythmisch gesättigter Ausführung folgen.

In seiner *Es*-dur-Sonate Op. 7 sahen wir bereits diesen Schlusssatz zu einer dem Mittelsatz entsprechenden logischen Weiterführung des Motivs übergehen.

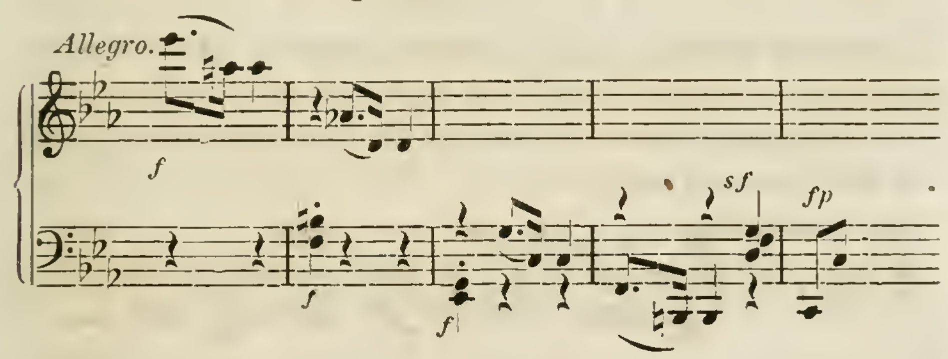
Der Mittelsatz ist der tonreichste und lebensvollste von allen. Er geht auf die Themen genauer ein, indem eins oder das andere zergliedert oder beide wechselseitig zusammengeführt oder contrapunktisch behandelt werden, und dazu gesellt sich eine stets fortschreitende Modulation.

Entweder erscheint er nach einer auf den Schluss des ersten Theiles folgenden kleinen Pause, oder nach einem Uebergang, der in der Regel besonders kühn ist. Er knüpft auch manchmal an eine ganz unscheinbare Schlusswendung an. So schliesst der erste Theil von Beethoven's *F*-dur-Sonate (Op. 10 N. 2):
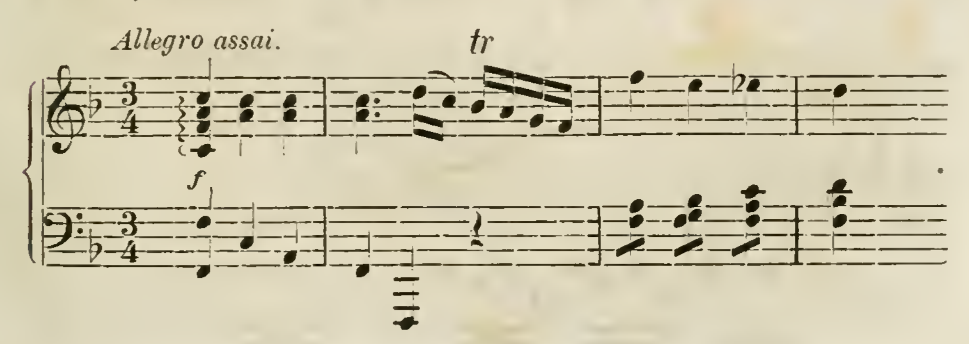


und der zweite beginnt:
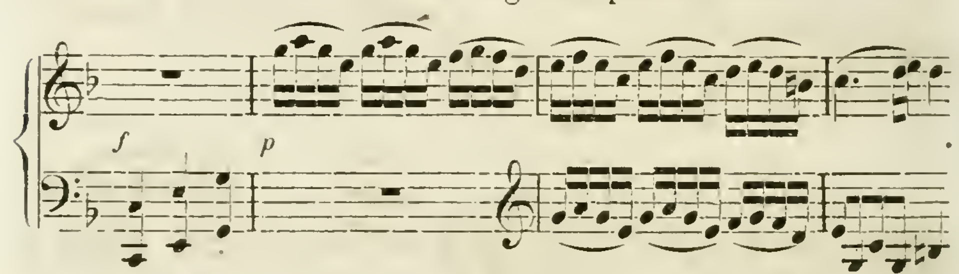
Nun kann es das e r s t e Thema sein, mit dem er sich vorzüglich beschäftigt, wie z. B. in Beethovens vorher erwähnter *Es*-dur-Sonate (Op. 31 N. 3), in welcher nach kurzem, aus demselben Thema geschöpften Uebergange letzteres mit dem Motiv weitergeführt wird:



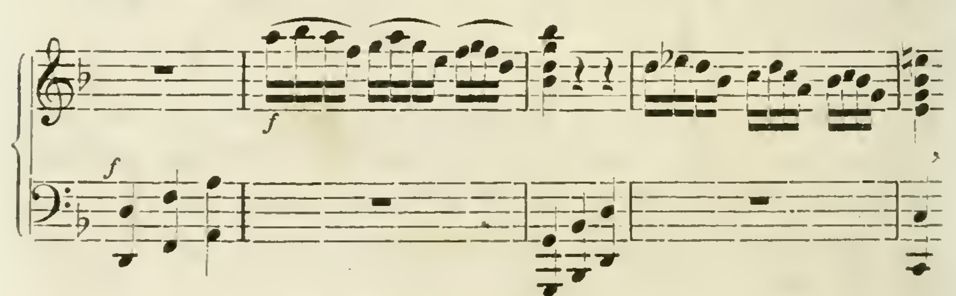
Ferner kann das z w e i t e Thema vorwaltend ausgeführt werden, wie z. B. in M o z a r t ' s *F*-dur-Sonate:



Das zweite Thema ist hier nämlich durch die Umkehrung des Bassmotivs entstanden, indem das starke Erklingen desselben sich in ein sanftes Figurenspiel auflös't:
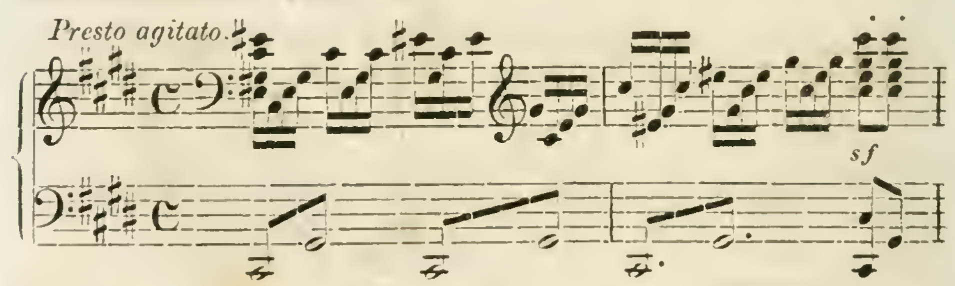


Der Mittelsatz modulirt in einer Einleitung figurativ zur Dominante von *D*-moll, und in dieser Tonart beginnt nun die Ausführung des zweiten Thema's:
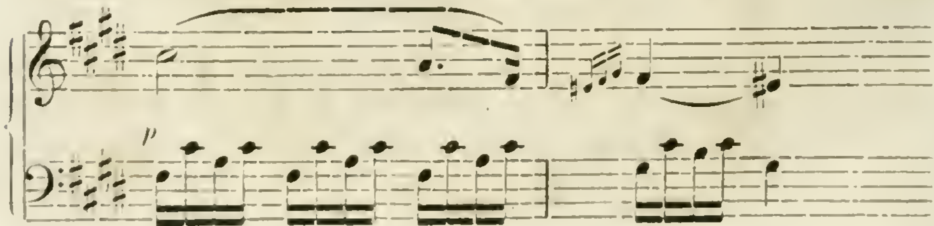


indem es modulirend weiterschreitet.

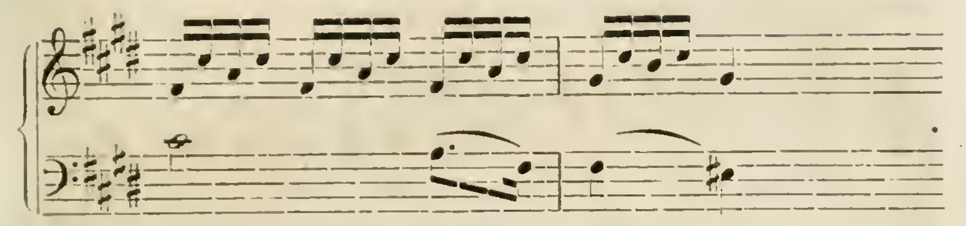
Ferner können beide Themen es sein, mit denen der Mittelsatz sich beschäftigt, wie in dem Finale von Beethoven's *Cis*-moll-Sonate. Dasselbe führt nämlich diesen Satz mit dem ersten Thema ein:
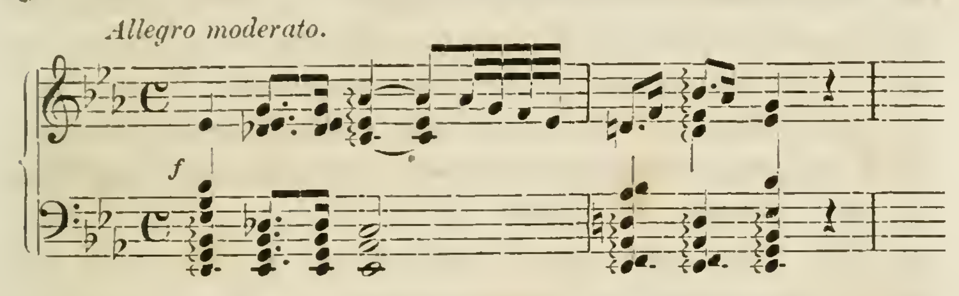


und entwickelt dann modulirend das zweite Thema, das es von der Oberstimme:



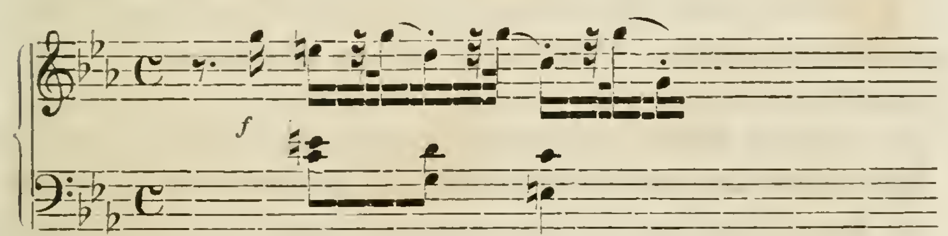
in die Unterstimme legt:
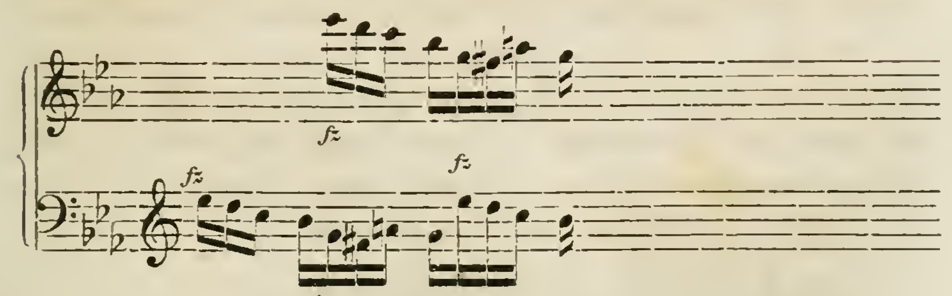


Auch geht der Mittelsatz bisweilen, an eins der Themen anknüpfend, in ein reiches Figurenspiel über, das sich zu contrapunktischen Combinationen steigern kann. Haydn's grosse *Es*-dur-Sonate:



nimmt so das zweite Thema auf:

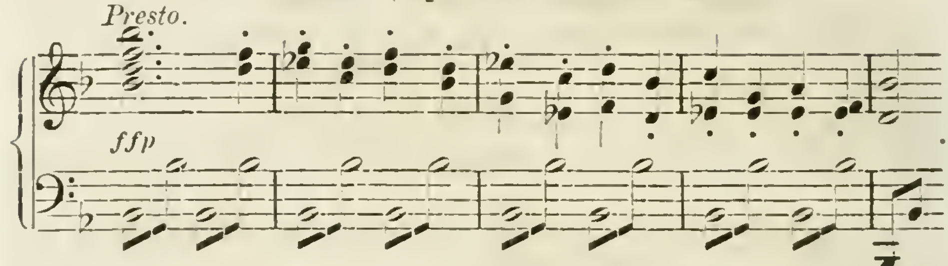


und gelangt durch Passagenspiel mit darauf folgenden Figurations-Imitirungen zu der canonischen Stelle:



Und oft beschränkt sich dies contrapunktische Spiel auf die Themen selbst. Dem Componisten ist in dem Mittelsatze also die grösseste Freiheit gestattet, wenn er nur thematisch bleibt; ja es kann auch ausnahmsweise ein ganz neuer Ge-

danke sein, der hier zur Ausführung kommt, z. B. in Beethoven's *D*-dur-Sonate (Op. 10 N. 3):
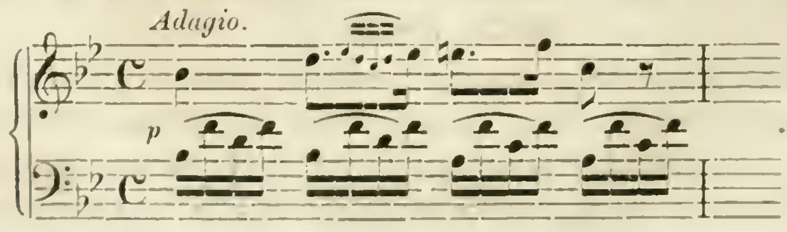


Doch muss für solchen Fall der erste Theil beide Themen bereits so erschöpfend behandelt haben, dass diese neue Art des Gegensatzes nothwendig erscheint. Je weniger motivirt sie ist, und je weniger Einheit sich überhaupt im Satze findet, desto mangelhafter ist der Organismus des Werkes.

Die Ueberleitung von dem Mittelsatze in den dritten Theil pflegt ebenfalls meistens sehr kunstvoll angelegt zu sein. Mit der Modulation in die Tonica zurück verbindet sich eine melodische Erfindung, in welcher sich der Eintritt des ersten Thema's vorbereitet.
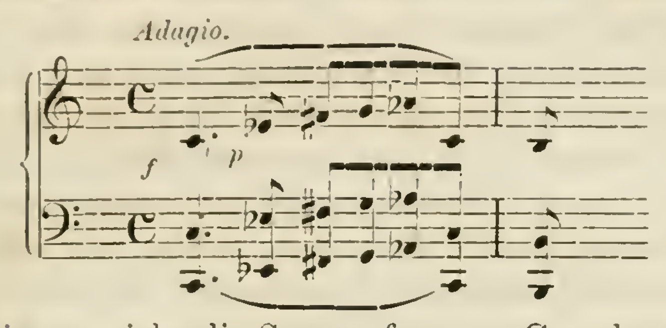
Doch erfolgt dieser auch öfter nach einer Pause, ohne alle Ueberleitung. Dem Componisten ist hier wieder volle Freiheit gestattet.

Ob der Hörer nun eine reichere oder minder reiche Entfaltung der musikalischen Mittel erwarten dürfe, ist in der Regel durch die Ueberschrift angedeutet. *Grande Sonate* wird z. B. eine Composition genannt, welche überall Erweiterungen erfährt, und deren Themen und *Coda's* sowohl, als deren Figurationsschmuck in grösserem Maassstabe erscheinen.

Sonatine heisst dagegen ein Tonstück, das in allen seinen Theilen kürzer und gedrängter gehalten ist; oft fehlt ihr sogar der Mittelsatz. In der Form der letzteren sind übrigens auch zuweilen *Andante's* oder *Adagio's* geschrieben; z. B. in Mozart's *F*-dur-Sonate:



Einem Tonstück, das den Namen »Phantasie« trägt, wie z. B. das von Mozart:



liegt meistens nicht die Sonatenform zu Grunde. Es tritt sogar, obwohl es in einzelnen Theilen an diese oder jene Form anlehnt, im Ganzen über alle Form hinaus, und gestattet sich, je nach dem Fluge der Phantasie oder der Fluth der Empfindung einen öfteren Wechsel von Tempo, Takt und auch wohl Tonart. So bildet es aber gewissermassen den Uebergang zu der vorher bereits erwähnten cyklischen Gestalt der Sonate, in welcher mehrere gegensätzlich verschiedene grössere Tonstücke zu einem Ganzen zusammentreten. In der Regel sind es ein *Allegro* in Sonatenform, ein *Adagio* oder *Andante* in Variations-, Rondo- oder Sonatinenform und ein *Finale* in Rondo- oder Sonatenform, zu denen zum öftern noch ein Menuett oder Scherzo in Liedform kommt. Alle werden durch ein geistiges Band zusammengehalten, dessen Vorhandensein zuletzt nur aus einem besonderen Toninhalt erklärt werden kann. Die nähere Besprechung dieses Gegenstandes muss deshalb noch bis zu der des Toninhaltes hinausgeschoben bleiben.

Je mehr Instrumente für eine Composition in Sonatenform verwendet werden, desto mehr wachsen natürlich auch die Verhältnisse derselben. Am grössten erscheinen diese deshalb bei der Sinfonie. Auch ist hier schon bei Erfindung der Themen auf grössere Einfachheit und Fasslichkeit Rücksicht zu nehmen, da ein solches Werk in einem grösseren Raum zu erklingen und auf eine Zuhörermasse zu wirken bestimmt ist.

Aus Allem wird übrigens wohl genügend hervorgegan-

gen sein, dass die Sonatenform Gelegenheit bietet, die verschiedensten Phasen der Empfindung bis zu dem irgend möglichsten Grade der Klarheit und Bestimmtheit zu offenbaren, welcher der Musik überhaupt zu Gebote steht, und dass daher das höchste Seelenleben erst in ihr den befriedigendsten Ausdruck in Tönen gewinnen kann.

Nicht minder wird sich ergeben haben, dass ein genaues Verständniss der Form dazu gehört, um eine Sonate im Geiste des Componisten vorzutragen, da das Hervorheben des Wesentlichen und das Unterordnen des Unwesentlichen, wie das Verbinden des Zusammengehörigen und das Auseinanderhalten des Sichgegenüberstehenden davon abhängt.

Endlich auch, wie nothwendig dem Hörer ein solches Verständniss sei, da erst mit dem leichten Ueberschauen des kunstvollen Baues der Form sich der Kunstgenuss einstellt, welchen, abgesehen von allem Toninhalt, die Beziehungen und Umwandlungen der Themen, das Dominiren des einen oder des andern, oder ihre Ausgleichung, und die Art, wie dies Alles geschieht, in hohem Maasse gewähren können.

In neuerer Zeit hat sich auch die Form der Suite, in welcher Seb. Bach und Händel uns so schöne Tonstücke hinterlassen haben, wieder zur Geltung gebracht. Sie ist eine Folge von Tonstücken, welche in loserem Zusammenhange stehen und meistens den kleineren Formen angehören. Der Componist hat in Bezug auf ihre Zusammenstellung ganz freie Wahl.

Mit dem Einblick in die Construction der Sonatenform wird gewiss auch leicht ein richtiges Urtheil über die hierhergehörigen Compositionen gewonnen sein. Vor Allem sollen diese organisch sein, sich aus einer höheren, inneren Einheit gestaltet haben. Alle Theile gehören integrirend zum Ganzen, und keiner kann, ohne Verletzung desselben, willkürlich abgelös't werden. Und so ist es denn hauptsächlich die Verschmelzung der Gegensätze, auf die es ankommt; indem ein von zwei verschiedenen Seiten, oder, wenn man will, als Ursache und Folge sich ergän-

zendes Tonbild in geistreicher Weise sich so entfalten soll, dass es den Hörer unablässig interessirt und als ein einheitsvolles Ganzes die Phantasie zu lebendiger Nachgestaltung anregt. Die Themen müssen deshalb an sich bedeutungsvoll und für das klare Verständniss derselben und ihre nothwendige Eindringlichkeit das Verhältniss zu dem figurirten und gangmässigen Tonspiel, aus dem sie genügend hervortreten sollen, gehörig abgemessen sein.

So nothwendig übrigens der Symmetrie willen der Parallelismus in den Partien des ersten und dritten Theiles ist, so ist es doch dem Wesen der Sonate, stets fortzuschreiten, entgegen, auf schon Dagewesenes ohne gehörige Motivirung zurückzukommen. Wo sich dergleichen findet, ist es zu verwerfen.

Je mehr nun die Sonatenform als ein Erzeugniss der Kunst angesehen werden muss, desto mehr hat man auf das Vorhandensein jener musikalischen Natürlichkeit in ihren Themen zu geben, welche unmittelbar zum Herzen spricht. Diese beruht nächst ihrer rhythmischen Gliederung hauptsächlich in der Sangbarkeit derselben, und weis't auf jene melodischen Gesetze hin, welche, wie ich früher gezeigt habe, der Kunst von der menschlichen Stimme dictirt worden sind. Immer und immer wieder muss die Instrumentalmusik zu dieser, ihrer ursprünglichen Quelle, zurückkehren. Auf der andern Seite müssen wir aber einen vollständigen Erguss des Instrumentenspiels in der Sonate finden. Sobald diesem nun die innere Nothwendigkeit und musikalisch-logische Folgerichtigkeit fehlt, ist die Form trotz des Vorhandenseins des Cantilenenmässigen und charakteristisch Bedeutenden in den Themen nicht vollendet ausgeprägt. Endlich haben wir auch auf die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Themen zu achten. Diese darf keine blos äusserliche sein, so dass vielleicht ein Thema zu dem andern nur contrapunktisch erfunden wäre, — wenngleich dies, wie wir im sechsten Vortrage sehen werden, unter Umständen sehr schätzenswerth sein kann, — oder nur eine verstandesgemässe Umwandlung des einen in das

andere Statt gefunden hätte, sondern sie müssen eine gemeinschaftliche höhere Einheit haben, auf die wenigstens ihre Entwicklung zurück schliessen lässt. Dies seelische Band pflegt nur dann vorhanden zu sein, wenn die schöpferische Kraft den Componisten zu einer Höhe der Begeisterung für seine Idee geführt hat, dass Bild und Um- oder Gegenbild — und wenn auch nur dunkel und mit den ersten Keimen — in einem und demselben Augenblicke vor seiner Seele stehen. Aus der Composition muss sich also bis zu gewissem Grade diese Begeisterung dem Hörer mittheilen, so dass sich ihm in der Wärme und der Lebendigkeit seines Nachempfindens die Einheit des Verschiedenen leicht offenbart.

So kann auch hier mit dem ersten Eindruck auf den gebildeten Hörer das Urtheil über die Composition bereits ausgesprochen sein.

Wenn die bisher erwähnten Formen dann und wann auch der Polyphonie Spielraum gewährt hatten, so waren sie doch hauptsächlich homophon gehalten. Jetzt wird es meine Aufgabe sein, zu den Formen überzugehen, welchen die Polyphonie ausschliesslich zu Grunde liegt, und so sollen denn in meinem nächsten Vortrage Canon und Fuge zur Sprache kommen.
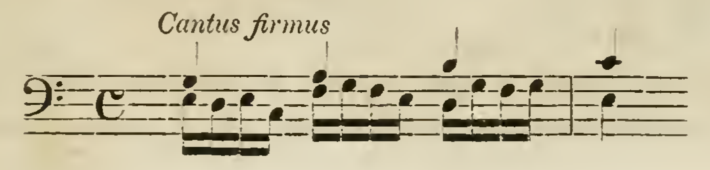
Fünfter Vortrag.

Canon und Fuge.
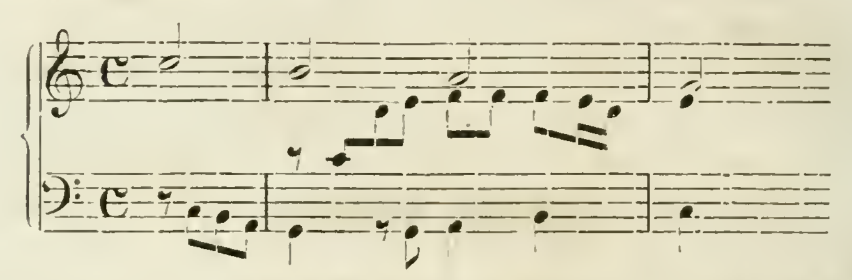
Während bei den Formen, welche ich bisher besprochen habe, die Homophonie vorherrschend war und die Polyphonie nur vorübergehend erschien (wie vor Allem im Mittelsatze der Sonate), sind diejenigen, zu welchen ich jetzt übergehe, vorzugsweise polyphon. Jede Stimme nimmt gleichen Antheil an der Gestaltung des Tonstücks und zwar nach ihrer Eigenthümlichkeit. Damit nun durch die so herbeigeführte grössere Mannichfaltigkeit keine Verwirrung entstehe, ist es nothwendig, dass eine Einheit vorwalte, auf die sich alle Stimmen beziehen oder deren Einfluss eine jede erfährt. Und aus einer solchen ist auch in der That die polyphone Compositionsform hervorgegangen.

Zu dem *Cantus firmus* oder Tenor, dem feststehenden Gemeindegesange, trat, ihn festlich zu schmücken, eine zweite, dritte u. s. w. Stimme. Und so entstand, wie ich bereits im fünften Vortrage des ersten Cyklus erwähnte, indem eine Note »gegen die andere« — *punctus contra punctum* — gesetzt wurde, der Contrapunkt.

Die contrapunktirende Stimme kann nun zuerst von dem *Cantus firmus* durchaus abweichen, wie z. B. in Seb. Bach's Choralvorspiele für die Orgel »Ach Gott und Herr:«
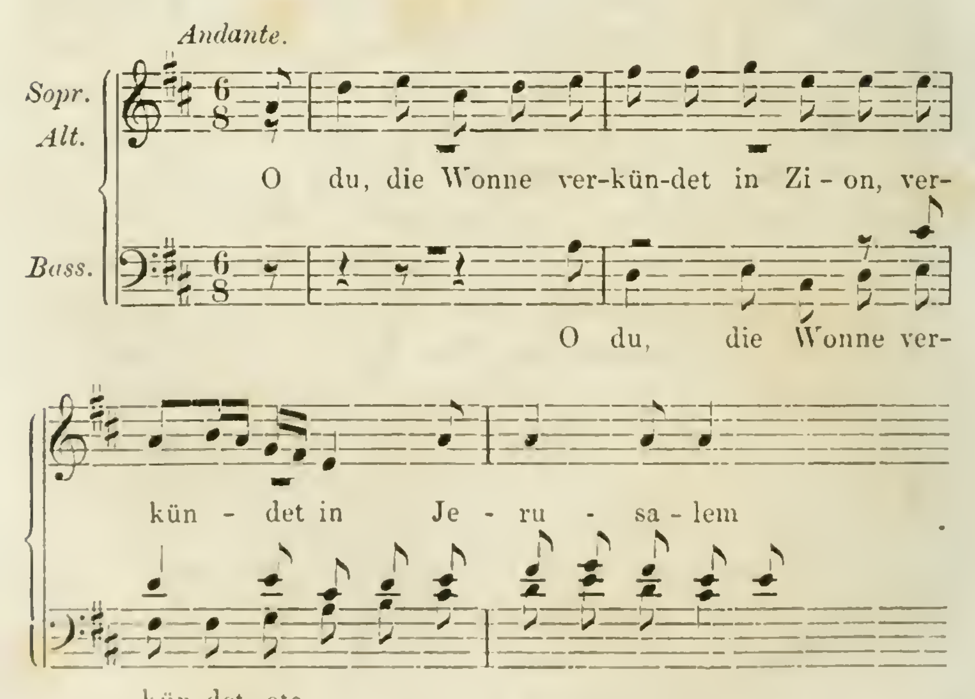


oder sie kann ferner thematisch aus ihm hervorgehen, wie in einer andern Behandlung desselben Chorals von unserm Altmeister:



und in beiden Fällen wird es am meisten der *Cantus firmus* sein, welcher dem Ohre den nöthigen Anhaltepunkt für die einheitliche Wirkung beider Verschiedenheiten gewährt.

Dann aber kann die Einheit eine rein thematische sein; indem die folgende Stimme ebenso, oder wenigstens ähnlich wie die vorhergehende, — nach dem Kunstausdrucke: in strenger oder freier Imitation — eintritt, wie z. B. im Chor aus Händel's Messias: »O du, die Wonne etc.«:



Solche Imitation spricht im polyphonen Satze ungefähr die Harmonie aus, welche im homophonen durch so-

gleich vollständig zu einander erklingende Drei- oder Vierklangsintervalle entsteht. Es ist, wenn man will, eine vergeistigte Harmonie, wie sie für die sinnentsprechenden Gedanken oder Wörter in der Sprache als Reim erscheint, oder allgemeiner: eine Einheit des Wohllautes an sich in den mannichfaltigsten Tonverbindungen.

Für die Ausführung eines ganzen Tonstückes wird es stets wünschenswerth sein, die contrapunktirende Stimme bald als Ober-, bald als Unterstimme verwenden zu können. Deshalb sind bei Erfindung derselben die hierfür nothwendigen Rücksichten zu nehmen, so dass keine Satzfehler, namentlich keine fehlerhaften Quinten oder Octaven entstehen. Und so ist der doppelte Contrapunkt, dessen ebenfalls bereits erwähnt wurde, bei der Composition von polyphonen Sätzen von der grössten Wichtigkeit.

Zu einer Zeit, in welcher fast nur für die Kirche componirt wurde, wendete man sich der contrapunktischen Kunst ganz besonders zu. Freilich wurde durch diese einseitige Richtung das Componiren zuletzt oft mehr eine Thätigkeit des Verstandes, als dass das Herz daran Antheil hatte, und man entfernte sich immer mehr und mehr von dem Einfachen und Natürlichen der Musik, aber die Kunst des Satzes gewann dabei ausserordentlich und alle Formen haben in Bezug auf ihre schnellere Entwicklung ihr viel zu verdanken. Je weniger diese auf solche Weise jedoch naturgemäss aus dem Volksliede hervorgehen konnten, desto erklärlicher ist es, dass ihre vollkommene Ausbildung erst in eine spätere Zeit fiel.

Bei dem grössesten Theile der contrapunktischen Compositionen pflegt der Laie anfangs meistens nur ein wirres Durcheinander zu hören, und deshalb kein Gefallen daran zu finden. Hierdurch darf sich indessen sein Urtheil nicht bestimmen lassen. Das Ohr muss sich nämlich allmälig an diese Form gewöhnen. Räthlich ist es deshalb, dass es an einem einfacheren Satze dem Zusammentreten von mehreren selbstständigen Stimmen folgen lerne. So wird es zuletzt im Stande sein, nicht blos auf die Eintritte derselben zu

merken, sondern sie auch in ihrem weiteren Verlaufe zu begleiten, ja selbst bei der verwickeltsten Stimmenführung sich des allseitigen Lebens in der Composition zu freuen. Der kunstgebildete Hörer lässt sich selbst durch die harmonischen Härten nicht stören, welche manchmal durch die Consequenz des Stimmenfortschreitens bewirkt werden. Will er aber ein Tonstück dieser Art genau kennen und alle Schönheiten desselben würdigen lernen, so muss auch er es öfter hören oder nach der Partitur studiren.

Am besten sind die imitatorischen Compositionen geeignet, den Laien in das Gebiet der contrapunktischen Formen einzuführen, da sie bei einfacheren Sätzen anknüpfen und von ihnen aus sich weiter entwickeln. Und so möchte ich als ein die ältere Zeit und die oft gar künstliche Polyphonie derselben vermittelndes Beispiel die Claviersonate von Ludw. Berger über die Figur: anführen, welche mit folgendem *Grave* beginnt:

Grave, mà non troppo lento.

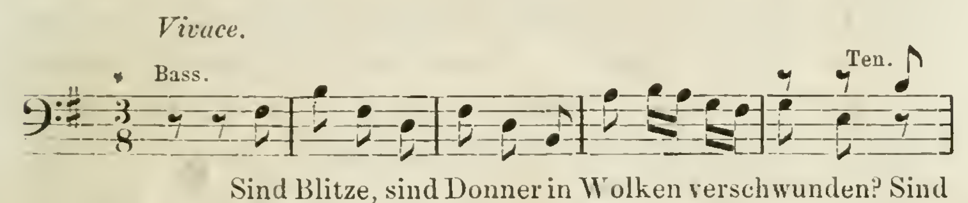
legato. *p*

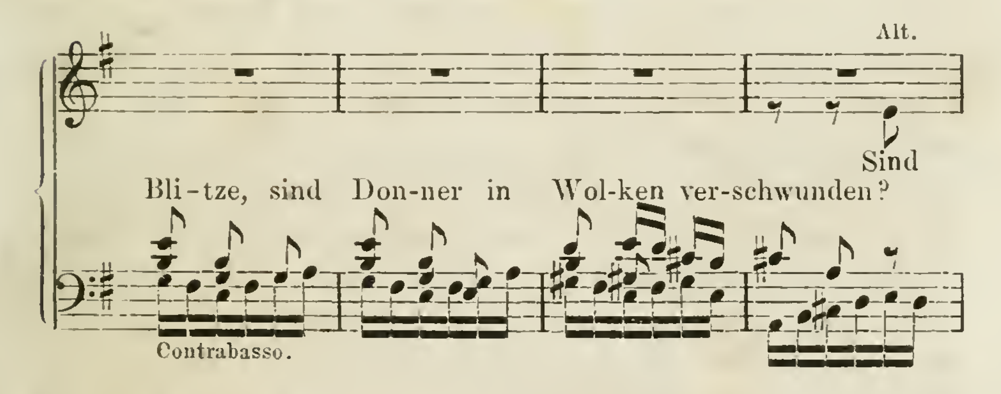
p

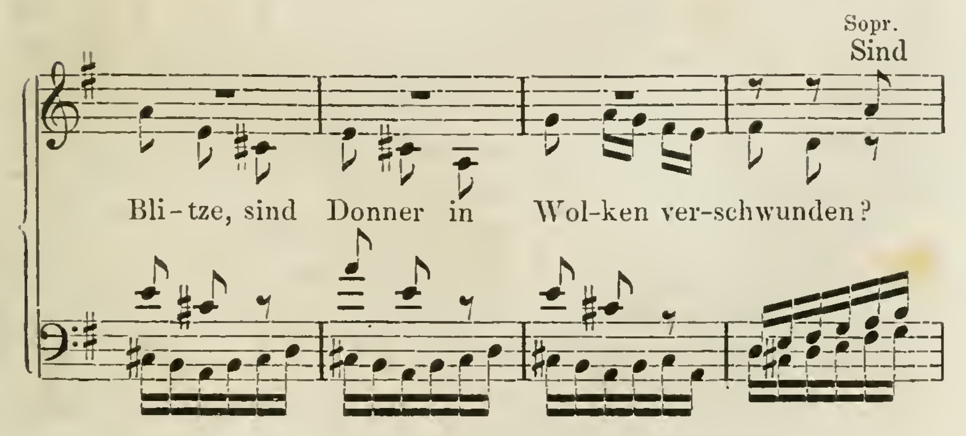
cresc. *f*

Die Figur ist nichts als ein musikalischer Gemeinplatz, eine ganz untergeordnete Tonphrase. Unmöglich kann also in ihr die Erfindung liegen. Diese ist in der Harmoniefolge wie in der Disposition des ganzen Satzes zu suchen.
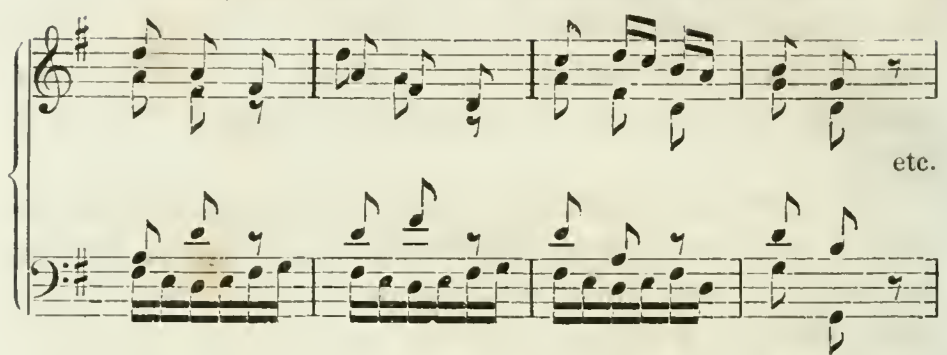
Je mehr die Figuren aus dem Phrasenhaften heraustreten, je mehr sie sich zu vollständig ausgeprägten Themen entwickeln, desto mehr erhalten die Compositionen schon den Charakter der Fuge. In einer solchen höheren imitatorischen Form ist der Chor: »Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden« etc. aus Seb. Bach's Matthäuspassion geschrieben:
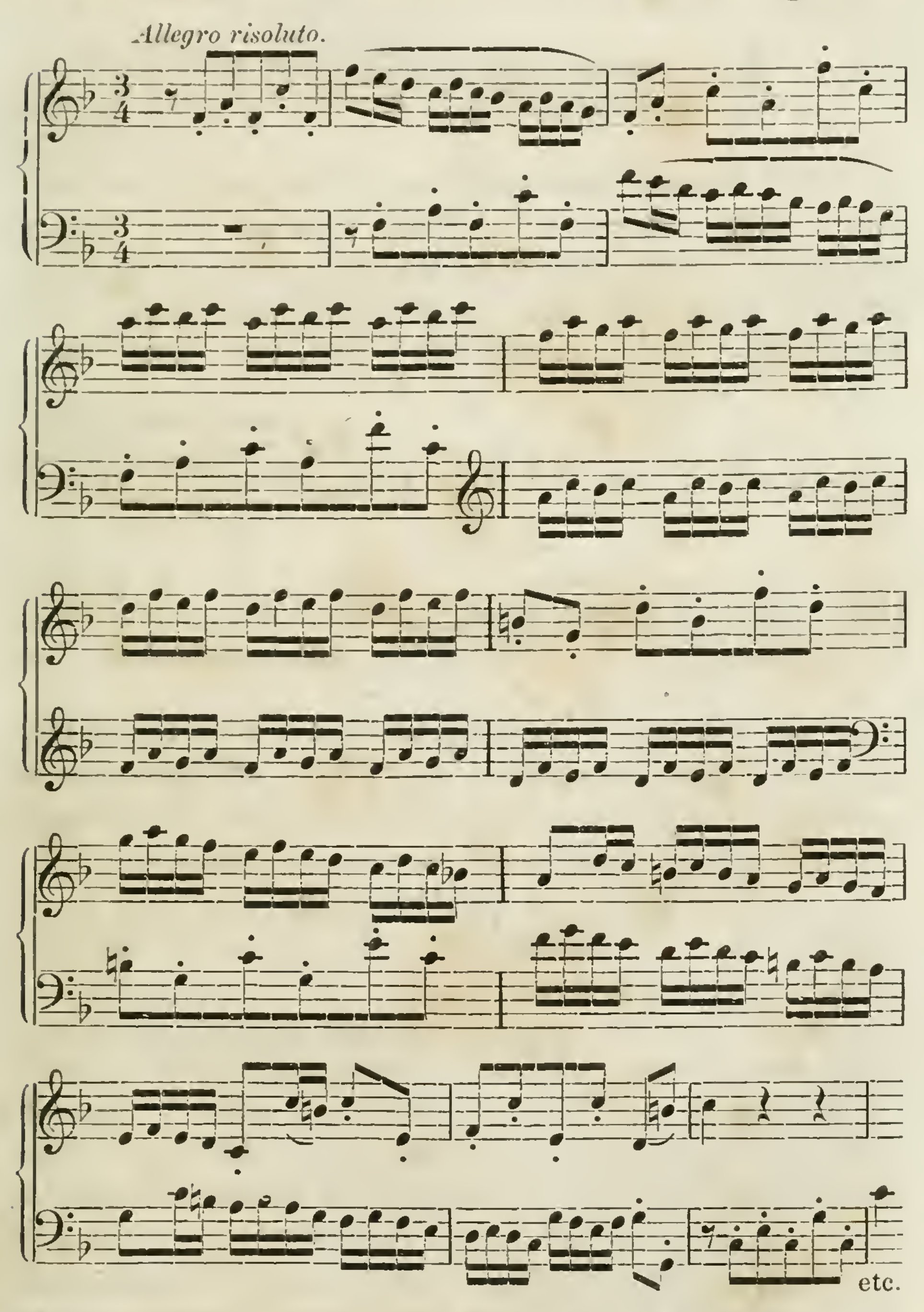






Bli-tze, sind Don-ner in Wol-ken ver-schwunden?



Der Laie glaubt hier schon eine Fuge zu hören. Doch treten die Stimmen in einer Freiheit auf, welche die Fuge nicht gestattet. Diese beschränkt nämlich die Freiheit der Individualität der Stimmen durch das Gesetz der Gemeinsamkeit derselben. Später werde ich darauf zurückkommen. Der Bass beginnt hier in *H*-moll (der Dominante). Während er mit der endenden Sechszehntheilfigur weiter dahinrollt, tritt der Tenor in der Tonica (*E*-moll) auf; ihm folgen, von dem oben erwähnten Gesetz ganz abweichend, Alt und Sopran, der erste in der Dur-Unterdominante, der zweite in der Septime, ebenfalls Dur. Die rollende melismatische Figur erscheint als Gegensatz zu dem syllabisch deklamirten Thema. Er ist contrapunktisch erfunden und bildet in dem Zusammentreten mit dem letzteren ein einheitsvolles Ganzes, in welchem beide sich nach ihrer Eigenthümlichkeit ergänzen. Dadurch, dass das Thema wieder und wieder aufgenommen und weitergeführt wird, und eine Stimme dabei so in die andere eingreift, dass ein ununterbrochenes Stimmgewebe sich eine ganze Zeit lang fortzieht, ist eine Steigerung der Wirkung herbeigeführt, welche ohne die Anwendung des polyphonen Satzes gar nicht erreichbar wäre.
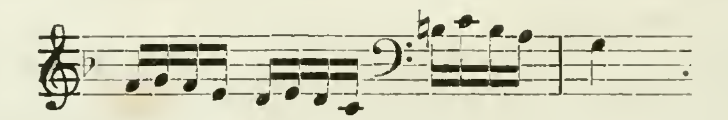
Wird das Imitiren der Stimmen bis dahin geführt, da eine, wie die andere ganz dasselbe, oder dasselbe in ein transponirten Lage bis zum Schlusse hin vortragen, so en steht der Canon. Der Name dieser Kunstform stammt vo dem vorgeschriebenen oder aufzufindenden Gesetze, nac welchem die Stimmeneintritte erfolgen sollen.

Auch der Canon kann wieder streng und frei componirt sein. Als Beispiel eines freien zweistimmigen Canons — einer sogenannten canonischen Nachahmung — in der Octave sei eine der »Inventionen« von Seb. Bach aufgeführt:
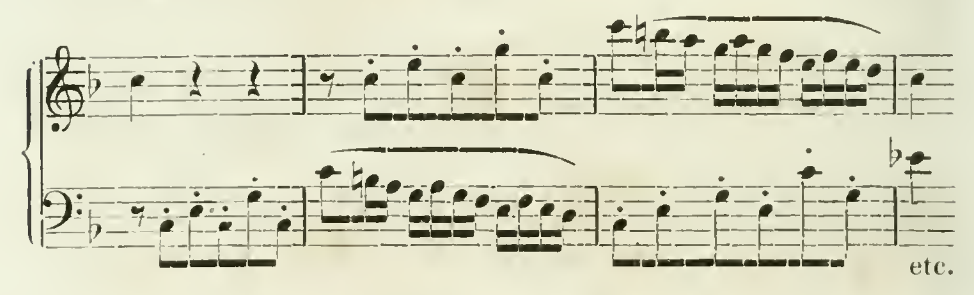


Die Composition besteht aus zwei Theilen. In dem ersten, eben angeführten Theile, beginnt die Oberstimme.

Die im zweiten Takte eintretende Unterstimme bringt ganz dieselbe Melodie eine Octave tiefer; im neunten Takte weicht sie jedoch ab. Die Oberstimme wird von hier in der Septime (oder für diesen Fall der Unter-None) imitirt:



Späterhin unterscheiden sich sogar beide wesentlich, und zwar deshalb, um gemeinschaftlich den Abschluss auf der Dominante zu erreichen, wobei die Unterstimme zusammengedrängt werden musste. Im zweiten Theile beginnt die Unterstimme, und die Oberstimme folgt einen Takt darauf zwei Octaven höher:

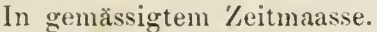


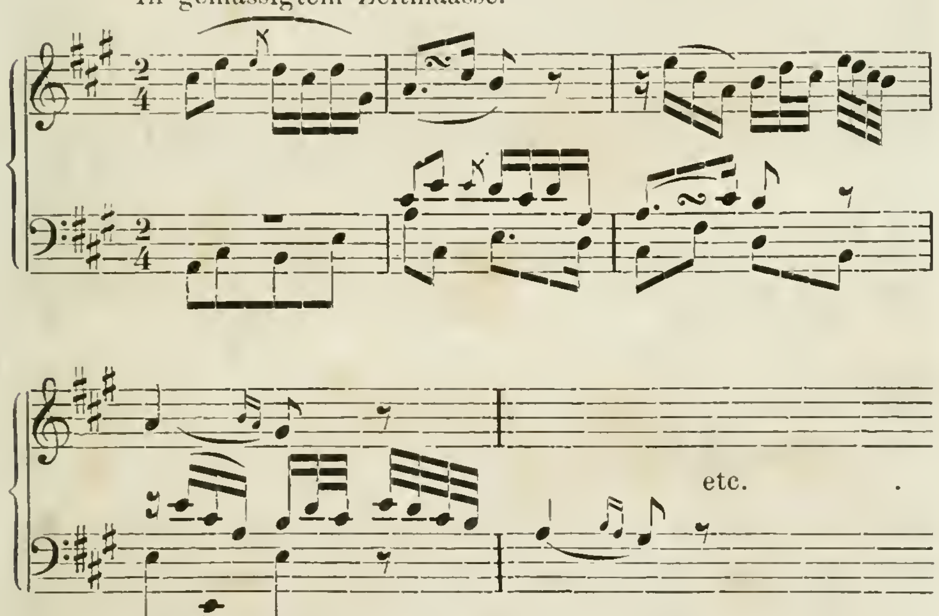
Von hier nimmt die Imitirung aber eine noch freiere Gestalt an, indem modulirend die Tonica wiedergewonnen und in einer dem ersten Theil entsprechenden Weise abgeschlossen wird. Auch findet sich in der Mitte des Tonstücks ein Abschluss auf der Dominante; während es in dem Charakter der canonischen Form liegt, sich ununterbrochen weiter zu bewegen.

Aber selbst der unablässig fortschreitende strenge Canon hat auf das natürliche Verlangen des Hörers, einen Ruhepunkt zu gewinnen, ebenfalls zu achten. Deshalb muss der Componist bei Erfindung der Melodie pausendurchbrochene Einschnitte zu gewinnen suchen. Hierdurch wird nicht allein die Monotonie einer fortwährend ähnlichen Tonbewegung aufgehoben, sondern die Aufmerksamkeit des Ohres auch auf die neue besser hervortretende andere Stimme gelenkt.

Ueberhaupt erscheint eine jede Stimme nach Pausen mit grösserer Frische, abgesehen davon, dass der erneute Eintritt an sich schon einen Reiz gewährt.

In solcher Weise und überaus klar und zwanglos ist u. a. ein Canon für die Orgel von Michael Gotthard Fischer geschrieben (geb. 1773 in Alach, gest. 1829 in Erfurt), welchem noch eine Bassstimme als harmonische Stütze beigegeben ist.





Ihm liegt die dreitheilige Liedform zu Grunde und in den modulatorischen Wendungen und Verknüpfungen, welche bei der unerbittlichen Strenge der kanonischen Aufeinanderfolge der Stimmen die meisten Schwierigkeiten bieten, zeigt sich eine grosse Meisterschaft.

Eine besondere Art dieser Form sind die sogenannten »Gesellschaftscanons.« Als Kunstwerk kommen jedoch nur die grösseren davon in Betracht, in welchen eine Stimme mit einem melodisch abgerundeten Satz beginnt und während die anderen der Reihe nach einstimmen, in interessanter Weise fortfährt. Hierher gehört u. a. Beethoven's schöner vierstimmiger Canon aus »Fidelio:«

Andante sostenuto.

Marcelline.
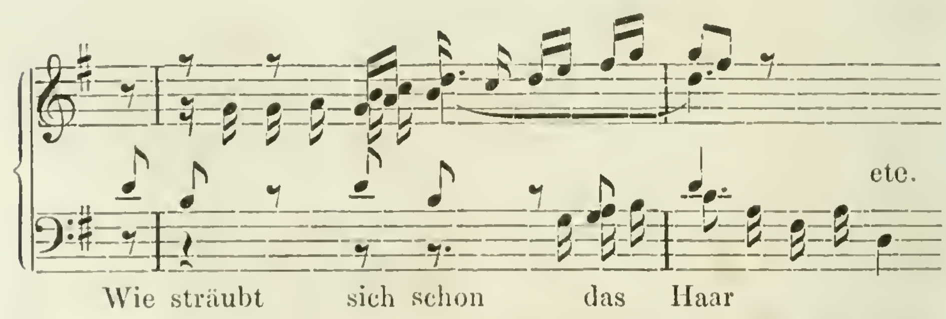
Mir ist so wunder-bar, es engt das Herz mir ein, er liebt mich, es ist klar, — ich werde glücklich, glücklich sein. Mir ist so wunder-bar etc.

Leonore.

Wie gross ist die Ge - fahr

Ihm ist, ausser der hier nur angedeuteten Orchesterbegleitung, auch ein codaähnlicher, freier Schluss gegeben.
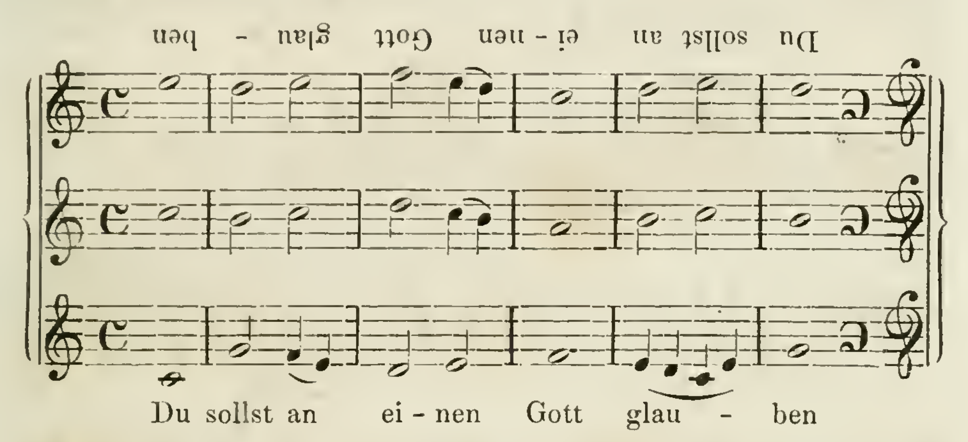
Der Kern der Erfindung ist vom 33. bis 39. Takte zu suchen:
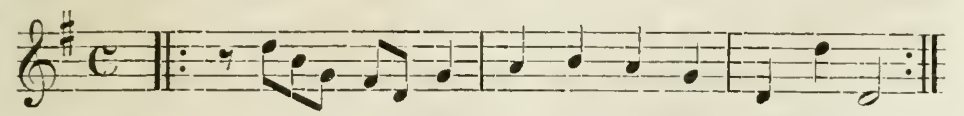


indem hier sich vierstimmig concentrirt, was vorher ein-, zwei- und dreistimmig auseinander gelegt war.

Die kleineren Canons ohne Ende (*ad infinitum*), welche in einemfort wiederholt werden, gehören nicht zu den höheren Tonformen, und bedürfen daher keiner weite-

ren Besprechung. Ebenso verhält es sich mit dem Krebscanon (*canon cancricans*), welcher, rückwärts gelesen, die fernere Mehrstimmigkeit ergiebt, und dem Räthselcanon, bei welchem die Eintritte der Stimmen erst von den Ausführenden gesucht werden müssen. Doch sei als Beispiel für den ersten ein im dreifachen Contrapunkt componirter Canon von J. Haydn und zwar gleich im Kern seiner Erfindung angeführt:



welcher anfangs schlichtweg, und dann, indem das Blatt umgekehrt wird, sowohl vor-, als rückwärts gesungen werden soll; als Beispiel für den letztern ein Canon von Kirnberger:
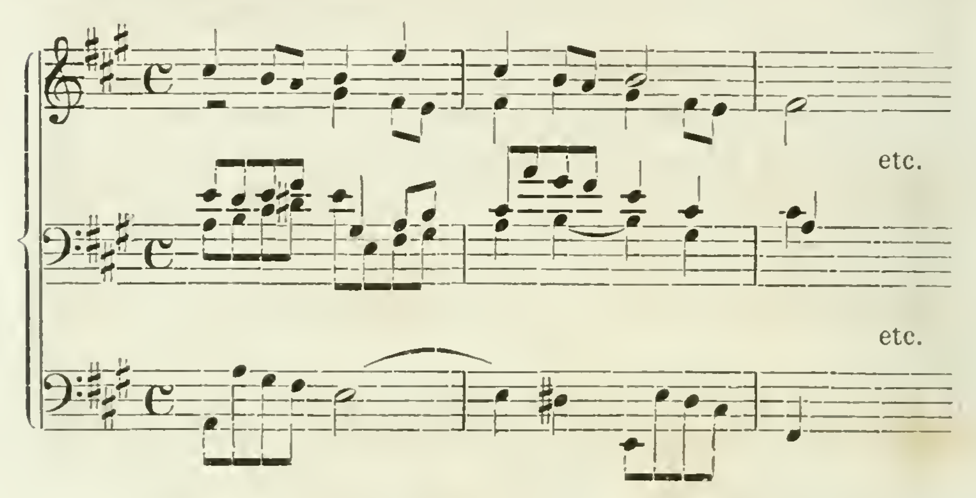


dessen Auflösung die ist, dass auf die erste Stimme regelmässig nach zwei Vierteln Pause der Reihe nach noch fünf andere folgen.
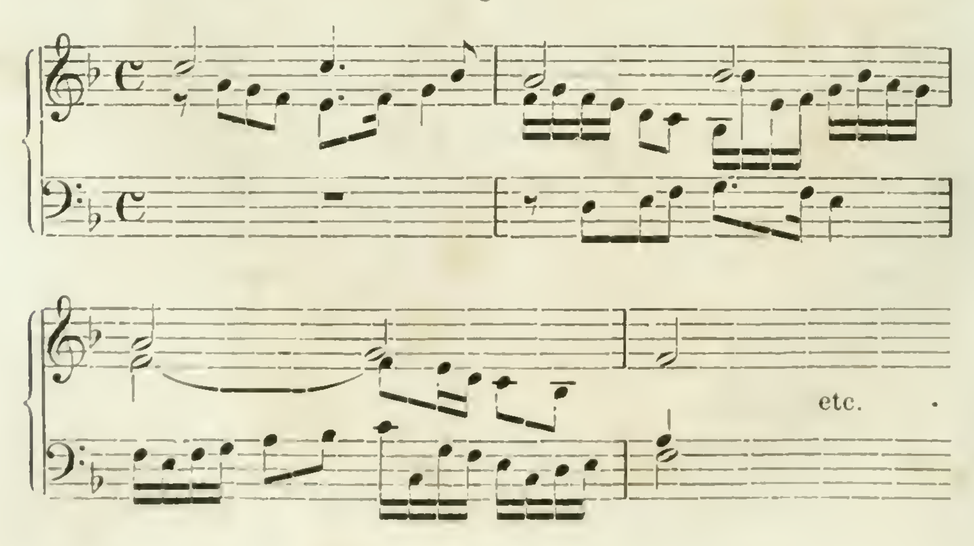
Dergleichen Compositionen sind mehr Scherzspiele, als Kunstwerke, und wirken bei ihrer Ausführung auf die Länge der Zeit oft so ermüdend, dass Shakespeare nicht Unrecht hat, wenn er von ihnen sagt, man könne damit einem Leinweber sieben Seelen aus dem Leibe haspeln. Der Componist muss indessen auch diese Form kennen, der Hörer würdigen.

Dafür ist die Anwendung des Canons für den figurirten Choral von um so grösserer Bedeutung. Es gehört

die höchste Meisterschaft im Contrapunkt dazu, ihn hier in solcher Freiheit erscheinen zu lassen, dass man darüber die Mühe und Arbeit des Componisten vergisst. Seb. Bach hat uns ausgezeichnete Tonstücke in dieser Form hinterlassen. Erwähnt sei nur das Präludium zu »Liebster Jesu, wir sind hier« für die Orgel:
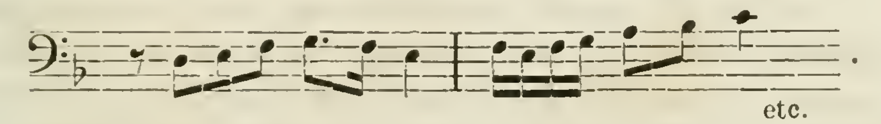


Der *Cantus firmus* selbst ist hier in einem Canon in der Quinte behandelt, indem noch drei Unterstimmen eine Figuration in freier Weise fortführen. Auch von Mich. Gotthard Fischer, dessen bereits oben gedacht wurde, besitzen wir vorzügliche Compositionen in dieser Form. Von den acht, seinem Freunde Rink gewidmeten Chorälen sei seiner Eigenthümlichkeit wegen der zur Melodie: »Jesu, komm doch selbst zu mir« angeführt.
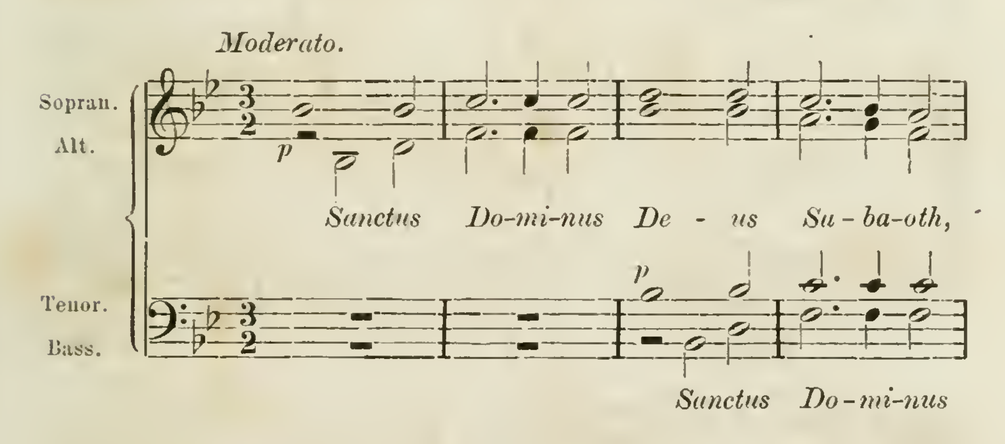


Es ist ein Canon in der Gegenbewegung (*in motu contrario*), welchen die beiden Unterstimmen ausführen, während der *Cantus firmus* ununterbrochen fortschreitet. Zu der sich anfangs herabbewegenden Melodie der Mittelstimme:
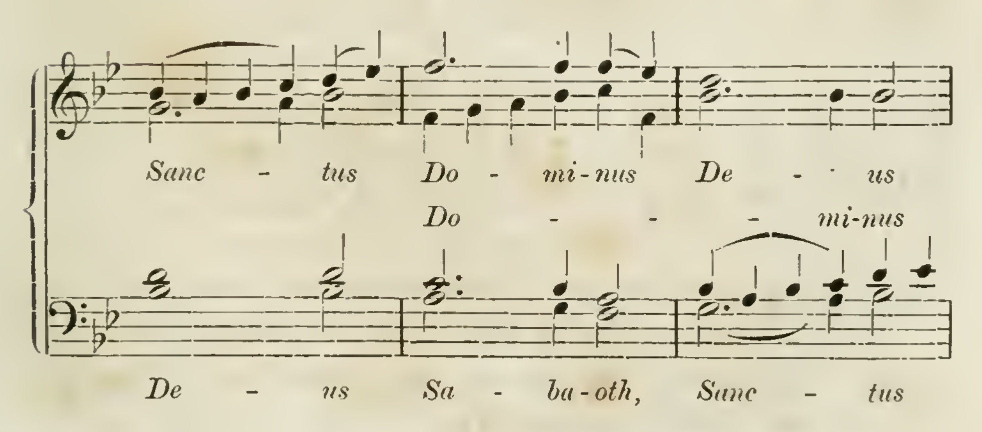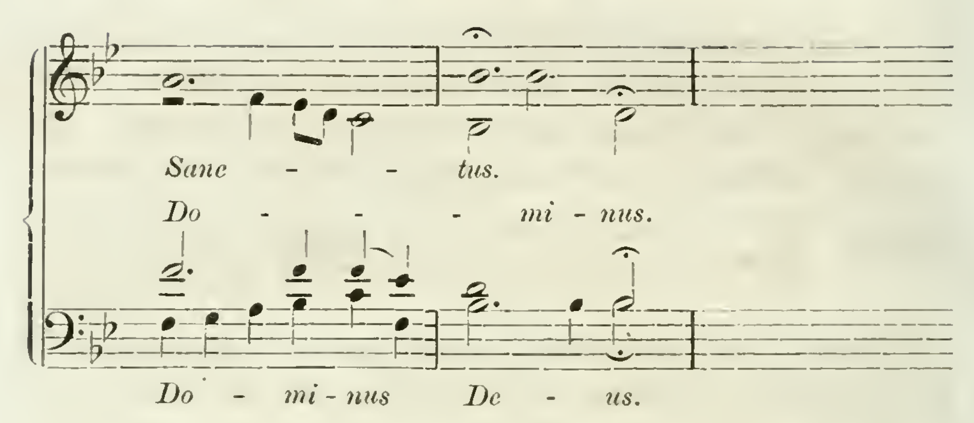


tritt einen Takt später die Unterstimme in entgegengesetzter Richtung, der ersten sonst durchaus entsprechend:
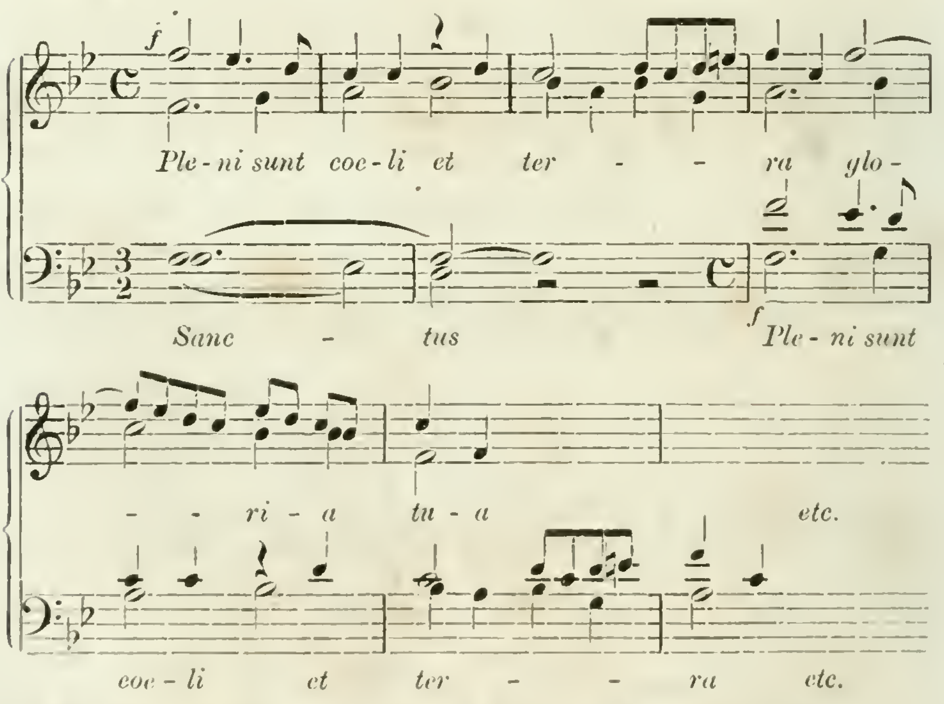


Ein nicht geringerer Grad von Virtuosität im Contrapunkt gehört zur Composition des Doppelcanons. Ein Beispiel von William Horsley (geb. in London 1774) wird hiervon am überzeugendsten sprechen:







Es tritt hier eine Stimme gleich mit einer zweiten contrapunktirenden auf und während beide so weiter fortschreiten, geben die folgenden ganz dasselbe in tieferer Octave. Die Composition ist dreitheilig. Die Fermate im ersten Theil ist eine Licenz, durch die ein wohlthätiges Ausklingen aller Stimmen bewirkt wird; der Canon verfolgt seinen Gang trotz derselben ganz genau. Sehr kunstvoll ist im Mittelsatz:



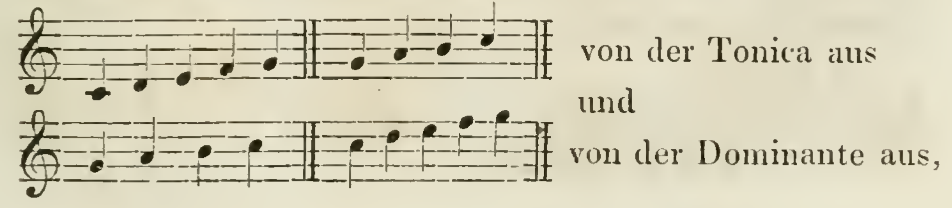
der Viervierteltakt mit dem Dreihalbentakt verbunden.

Durch grössere Mannichfaltigkeit ist ein regeres Leben in die Composition gekommen, ohne dass dem Charakter des Canons Abbruch gethan wäre.

Während die Imitation also verschiedenen selbstständigen Stimmen dadurch eine grössere Einheit gab, dass sie zu anderer Zeit mit ähnlichem Anfange auftreten, und somit die Aehnlichkeit von Individualitäten trotz ihrer Selbstständigkeit zum Ausdruck kam; so tritt im Canon das Gleiche oder das fast Gleiche in verschiedener Zeit zu einander, es folgt sich Schritt für Schritt, und sucht so die Einheit des Ganzen zu erhöhen. Hierbei ist die Erfindung aber in die engsten Schranken gewiesen, und die Wahl der Stimmen in Vocalcompositionen kann des Tonumfangs wegen oftmals nur auf gleiche oder wenigstens ähnliche, wie Sopran und Tenor, Alt und Bass, fallen.

Die Verschiedenheit derselben in der natürlichen Aufeinanderfolge von Sopran, Alt, Tenor und Bass, welche sich bekanntlich ungefähr von Quarte zu Quarte oder von Quinte zu Quinte nach der Tiefe abstufen, führt nun dahin, die mögliche Mannichfaltigkeit in der Bewegung des zueinandertretenden Gleichartigen, mit dem Antheil des Verschiedenen an einer Gemeinsamkeit zu verbinden, in welcher so viel als möglich jedes Alter und jedes Geschlecht gleich vertreten ist, und zu deren Aufrechterhaltung ein jedes nach dem Maasse seiner Eigenthümlichkeit thätig wird. Es entsteht so die Fuge.
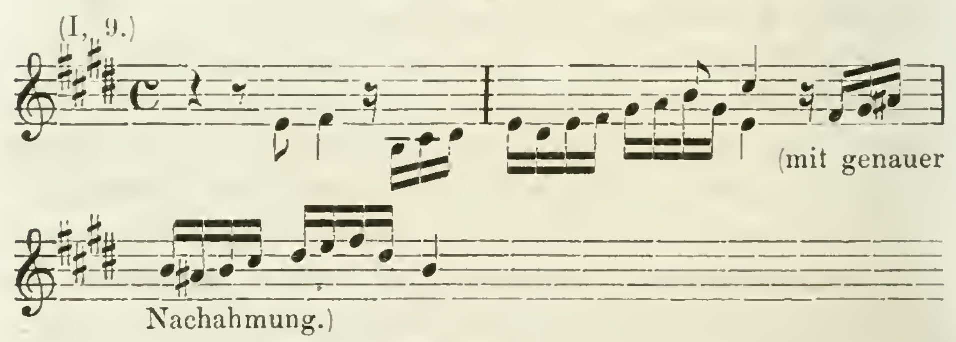
In ihr erscheint das Thema bei seiner Wiederholung von einer andern Stimme in einer derselben genau entsprechenden Lage, indem es den Charakter der dem Tonstück zu Grunde liegenden Tonart aufrecht zu erhalten sucht. Hierbei treten dann wieder Tonica und Dominante in ein Wechselverhältniss, indem dasselbe Thema, das anfangs in der Tonica erklang, gleich darauf in der Dominante erwiedert wird. Da nun aber, wie Ihnen aus dem vorigen Cyklus bekannt ist, durch die Dominante sich die Leiter in zwei ungleiche Hälften theilt:
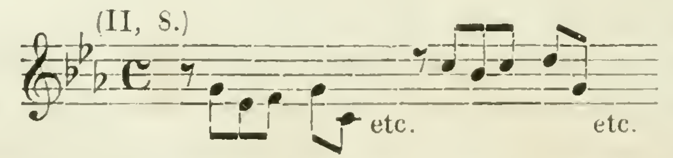


von der Tonica aus
und
von der Dominante aus,

so müssen Themen, welche in oder bei dem Theilungspunkt interessante melodische Wendungen haben, durch Erweiterung in der kleineren und durch Einschränkung in der grösseren Hälfte Aenderungen erfahren. Namentlich werden diese durch die Berührung der Terz und des Leitetons hervorgerufen, wozu in der Molltonart noch die des Halbtons zwischen der fünften und sechsten Stufe kommt.

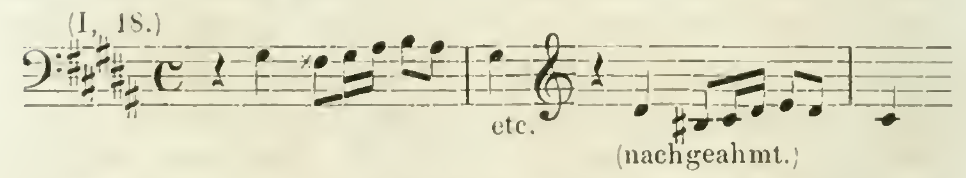
Macht sich nach dem Grundton die Terz mit Entschiedenheit bemerkbar, so folgt genaue Nachahmung. So schreibt Seb. Bach, aus dessen »wohltemperirtem Klavier« die nächstfolgenden Beispiele gewählt sind:



Folgt die Terz in solcher Weise auf die Dominante, so tritt natürlich für diese die Tonica ein; sonst ist dasselbe der Fall:



Erscheint der Leiteton so, dass er als Terz der Quinte angesehen werden muss:



oder findet sich der Halbton zwischen der fünften und sechsten Stufe in Moll:
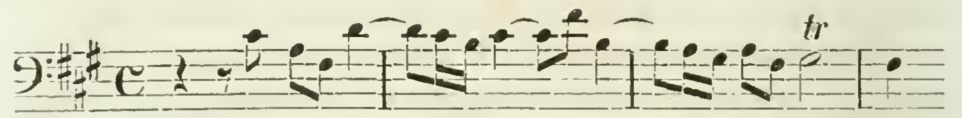


so lenkt die Nachahmung, da sonst im ersten Fall die Modulation nach der Dominante, im zweiten nach der Unterdominante gehen würde, nach einem tonarteigenen Intervall zurück. Solches rücksichtsvolle Eingehen auf das Thema, indem der einmal angeschlagene Ton möglichst festgehalten wird, nennt man »Antwort«, und die Stimme, welche sie ertheilt, den »Gefährten« (*comes*). Modulirt das Thema nicht, so ist eine getreuere Nachahmung in der Antwort möglich; modulirt es aber, so muss die Antwort wieder in die Tonica einlenken; doch finden sich, namentlich in der Molltonart, hiervon viele Ausnahmen.

Die Fuge tritt vermittelnd zwischen Imitation und Canon auf, indem sie eine strengere Gesetzmässigkeit als die erstere und eine grössere Freiheit als der letztere hat und bildet so den Mittel- und Gipfelpunkt aller contrapunktischer Compositionen. Sie hält die Einheit eines Thema's aufrecht, selbst wenn sie ein zweites, drittes hinzuzieht, und sucht nun aus diesem alles für die Ausführung eines grösseren Tonstückes nothwendige Tonmaterial zu gewinnen. Um jedoch hierdurch nicht zu ermüden, strebt sie nach einer harmonischen und modulatorischen Mannichfaltigkeit, wie sich diese mit der Aufrechterhaltung einer Haupttonart nur verbinden lässt. Mit der grössesten Lebendigkeit vereint sie zu gleicher Zeit die grösseste Beharrlichkeit, und es spricht sich deshalb in ihr der Charakter eines hohen Ernstes aus, der sich bis zu dem der Erhabenheit steigern kann.

Hieraus folgt aber schon, dass nicht ein jedes Thema zur Fuge geeignet sein kann. Es muss etwas Bedeutendes, dies kurz und bündig, und wieder so objektiv gehalten aussprechen, dass Viele gern, leicht und nach ihrer Eigenthümlichkeit darin übereinstimmen können. Wenn auch manche Themen diesen Anforderungen nicht entsprechen, so sind letztere doch, als aus dem Geiste der Fuge hervorgegangen, an ein jedes zu stellen.

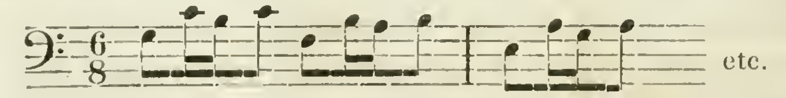
Oft ist bei der Wahl des Thema's von den Componisten besonders darauf Rücksicht genommen worden, wie geeig-

net es für die Entfaltung aller möglichen Mittel contrapunktischer Gelehrsamkeit sein könnte. Für eine Schulfuge mag dies hingehen, für eine Fuge aber, welche ein ächtes Kunstwerk sein soll, darf solch ein Gesichtspunkt nicht der leitende sein. Wenn bei Seb. Bach dergleichen vorkommt, — ausser in seiner »Kunst der Fuge«, in welcher der Lehrzweck obenan steht —, so hat dies meist seine besondere Bewandniss. So könnte man z. B. von dem Thema der *Fis*-moll-Fuge aus dem zweiten Theile des »wohltemperirten Klaviers«:



glauben, dass seine drei aufeinanderfolgenden Synkopen der Einführung von Sequenzen und dergl. dienen sollten. Bach macht hiervon aber nicht allein einen sehr geringen Gebrauch, sondern er beschäftigt sich auch überhaupt sehr wenig mit dem Thema, indem er nach der ersten Durchführung ein zweites und bald darauf sogar ein drittes ihm gegenüberstellt.

Die Floskel: , welche sich sehr häufig in Gängen findet, die Träger solcher Sequenzen sein sollen:

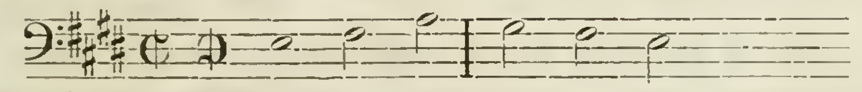


etc.

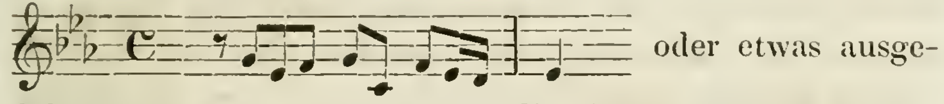
war ferner zu seiner Zeit noch nicht so verbraucht, als heutiges Tages; wie denn überhaupt auch der sich in seinen Werken findende Ueberreichthum von Verzierungen aus seiner Zeit zu erklären ist.

Damit nun das Thema in der polyphonen Stimmenverflechtung auf der einen Seite hervortrete, auf der andern ein Motiv zu weiterem Erguss in sich trage, in welchem es sich der folgenden, sich mit ihm beschäftigenden Stimme unterordne, so muss zu dem Bedeutenden auch das weniger Bedeutende, überhaupt nur Antheilnehmende hinzukommen. Es muss also entweder schon in dem Thema,

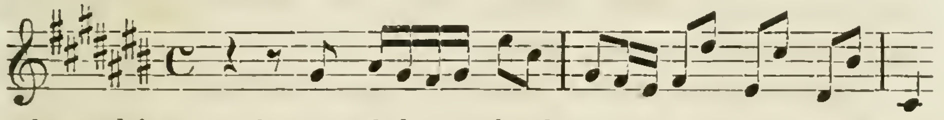
oder wenigstens in seiner Weiterbewegung sich auch der musikalische Ausdruck des Untergeordneten finden. Dem ersten entspricht die sogenannte »Prägnanz« in der Erfindung, dem letzteren die Figur oder der Gang, als die Bewegung an sich. Es lassen in dieser Beziehung sich die Themen unterscheiden in solche, die ein abgerundetes melodisches Ganzes ohne Gliederung oder wenigstens ohne gegensätzliche Gliederung hinstellen, wie z. B. das in der *E*-dur-Fuge des zweiten Theils von Seb. Bach's »wohltemperirtem Klavier«:



oder bewegter in der *C*-moll-Fuge:



oder etwas ausgedehnter und auch bedeutungsvoller in der *Cis*-dur des ersten Theils:

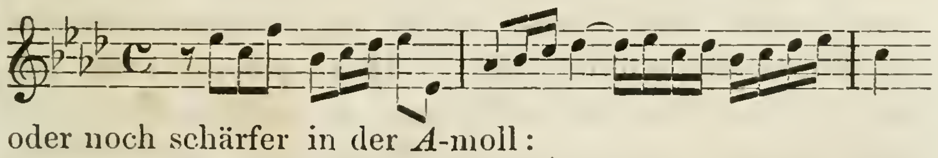


oder ruhiger und ausgedehnter in der *H*-dur des zweiten:

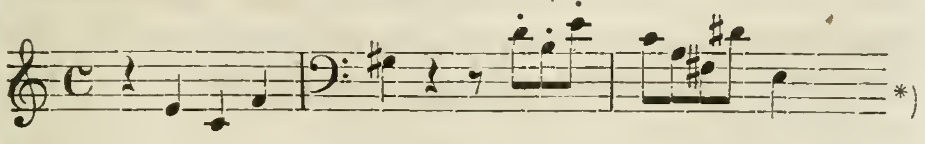


;

ferner in solche, die eine gegensätzliche Gliederung kund geben, wie in der *As*-dur-Fuge des zweiten Theils:

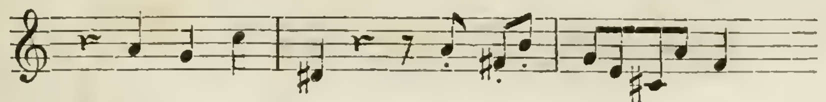


oder noch schärfer in der *A*-moll:
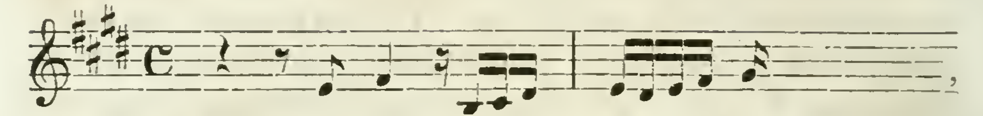


*)

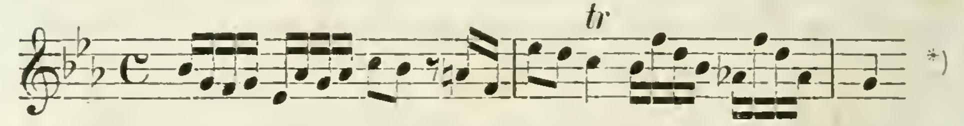
*) Dies Thema modulirt, und so beantwortet es Seb. Bach, indem er es, mit Ausnahme des Anfangstons, in die Dominante transponirt, am Schluss jedoch ändert:



oder kürzer und dabei charakteristisch in der *E*-dur des ersten Theils:



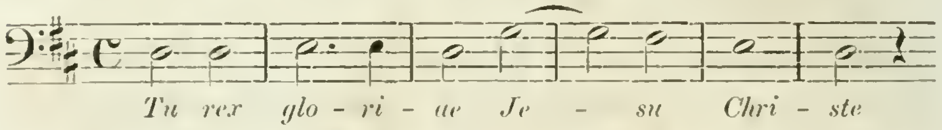
oder endlich in solche, welche mehrere Gliederungen dieser Art enthalten, wie z. B. das in der *Es*-dur-Fuge des ersten Theils:



*)

Es sei übrigens darauf aufmerksam gemacht, dass, so verschieden diese Themen sind, doch keins das Gepräge des Liedmässigen hat; dies schliesst nämlich die Fuge noch mehr als die Sonate aus. Alle enthalten aber eine so natürlich melodiöse Tonfolge, dass sie zu weiterer Ausführung auffordern. Die rhythmische Eigenthümlichkeit mancher verspricht auch eine Abwechslung der Bewegung, wie sie nur gewünscht werden kann.

Gehen wir nun zur Ausführung selbst über. Ich knüpfe dabei, meinem Grundsatze getreu, an eine Vocal-Composition an. Es sei die Fuge aus Graun's »*Te Deum*«:

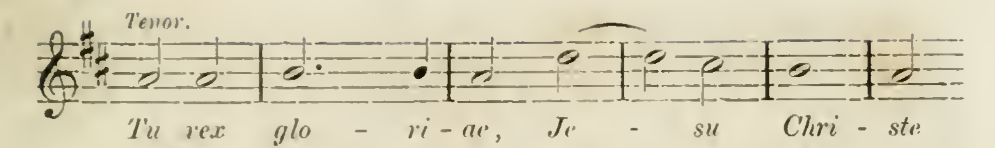


dazu gewählt. Das Thema, das bei seinem ersten Auftreten gewöhnlich *dux* (Führer) oder Subject genannt wird, enthält nur Cantilene, nichts Figuren- oder Gangmässiges. In dem weiteren Verlauf, als der Tenor nach seiner Eigenthümlichkeit dasselbe in der Dominante auftreten lässt, oder nach dem technischen Ausdrucke »beantwortet«:

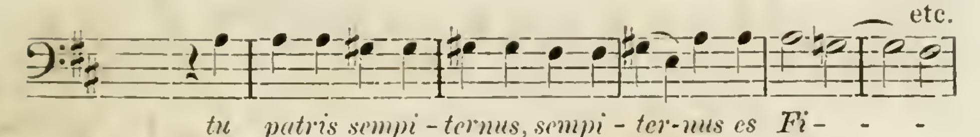
---

*) Auch dies Thema modulirt. Die Antwort kehrt hier aber zur Tonica zurück:
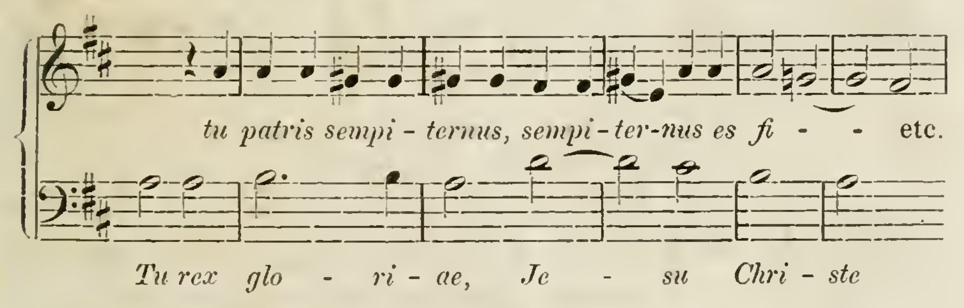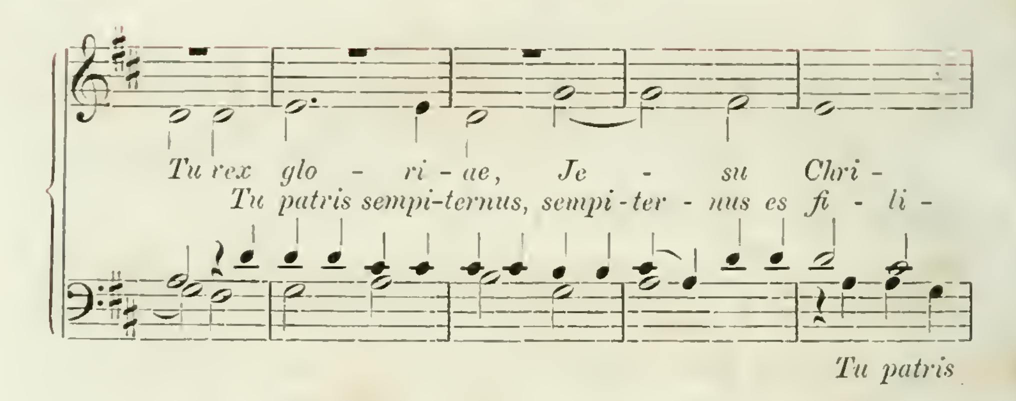




und der Bass dazu fortfährt:
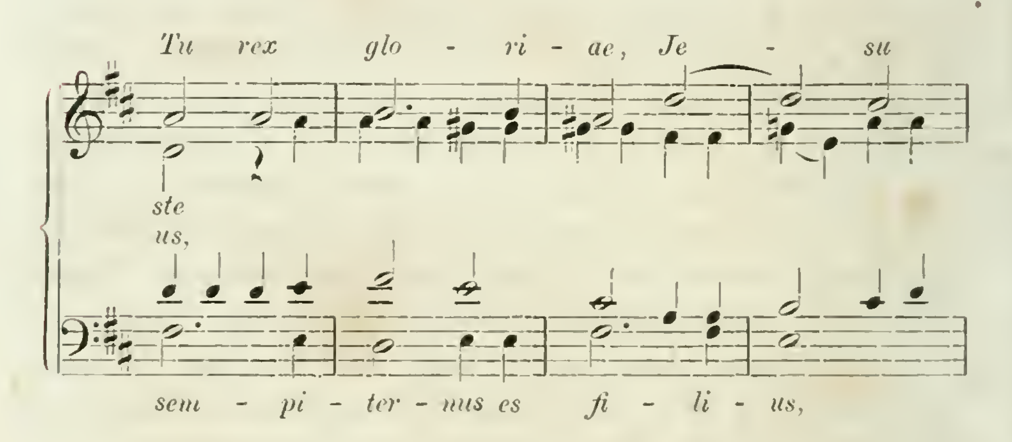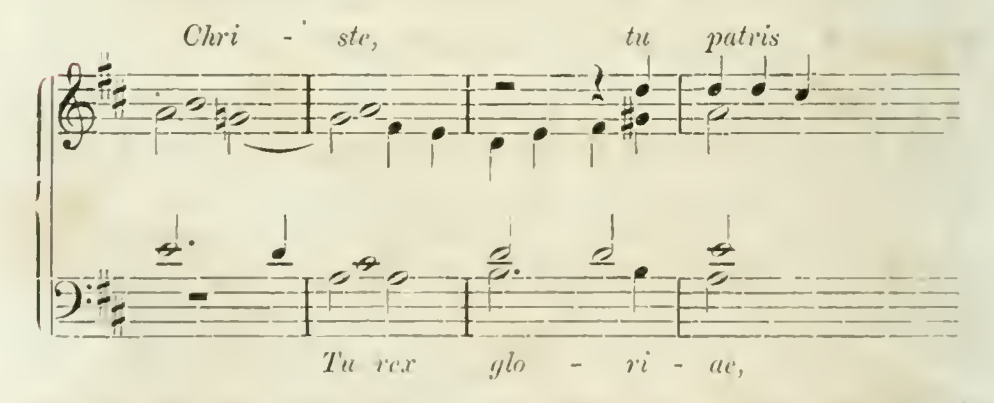


begegnen wir aber auch einem Gesange, der an das Gangmässige anstreift; er bildet zu dem Tenor thematisch, doch untergeordnet, einen Gegensatz (das Contrasubject). Es entsteht so ein Dialog, in welchem eine andere Stimme das, was die erste vorträgt, ehe dieselbe geendet hat, bereits zu erwiedern anfängt, und zwar hier auf das Thema eingehend. Besonders hierdurch unterscheidet sich dieser Gegensatz von dem später zu besprechenden zweiten oder Gegenthema. Gewöhnlich wird derselbe, wie es auch hier geschehen ist, im doppelten Contrapunkt erfunden, d. h. eben so, dass die Unterstimme zur Oberstimme und die Ober- zur Unterstimme gemacht werden kann:
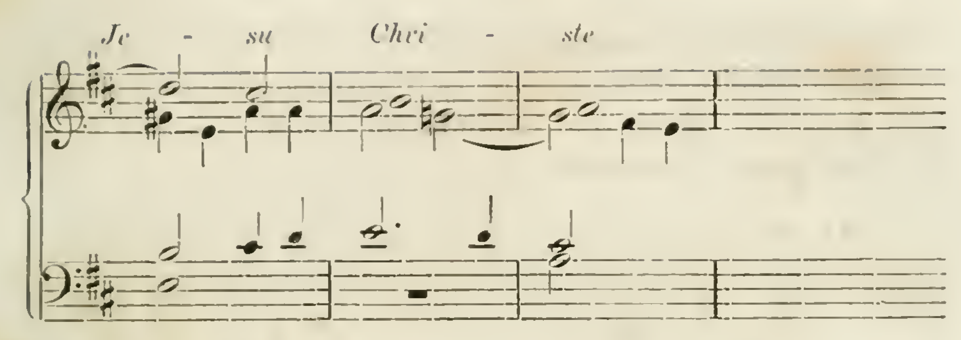


ohne dass Satzfehler entstehen. Nothwendig ist die Fähigkeit zu solcher Umkehrung indessen nur, wenn der Contrapunkt, wie stets in der Doppelfuge, zu gleicher Zeit als Gegenthema erscheint. Später komme ich hierauf zurück. Er sollte nach seinem Wesen auch bei den folgenden Stimmen wiederkehren, doch weichen die Componisten hiervon oft ab, und meistens dann, wenn er zur öfteren Wiederholung nicht interessant genug ist. Graun behält ihn bei. Die Fuge entwickelt sich nämlich:
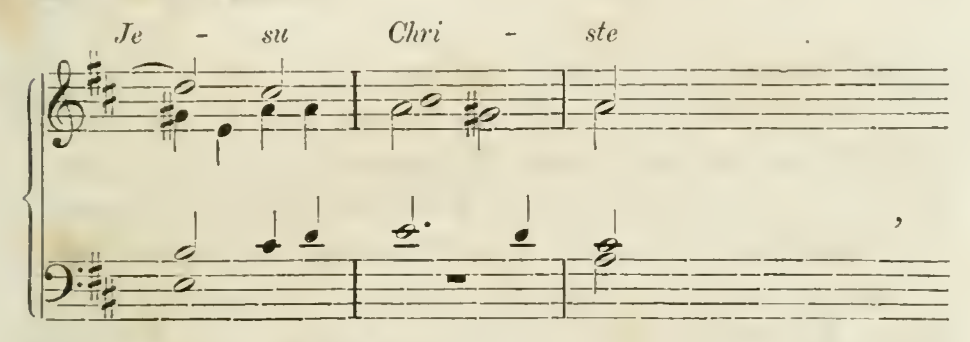






indem der Alt ganz wie der Bass und der Sopran ganz wie der Tenor eintreten, und der Tenor zum Alt, der Alt zum Sopran denselben Gegensatz bringen. Mit technischem Ausdrucke wird diese Folge der Stimmen »Wiederschlag« (*repercussio*) genannt. In ihm gestaltet sich eine polyphone Symmetrie, indem zwei kleinere, sich paarweise gegenüberstellende und ergänzende Tongruppen eine grössere bilden. Die Rückbewegung des obigen Modulationsganges:



statt des erwarteten:



welche auch schon zu Anfange (im fünften Takte) sich fühlbar machte, findet sich sehr häufig in Fugen und hat ihren Grund in der Aufrechterhaltung der Einheit der Tonart.

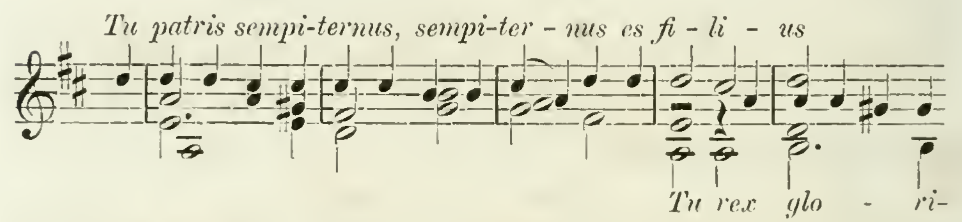
So wird der Satz anfangs drei-, dann vierstimmig, und nachdem der Bass nach einer Pause noch einmal den Themaanfang repetirt hat — was hier indessen nur ausnahmsweise geschieht — ist mit der »ersten Durchführung« der erste Theil der Fuge entstanden.

Für kleinere Fugen, »Fughetten« genannt, bedarf es oft nicht mehr; bei den grösseren finden jedoch mehrere Durchführungen statt. Die zwei- und dreistimmige Fuge erfährt meistens nur eine mindervollständige Durchführung, während die mehr als vierstimmige oft zu einer übervollständigen auffordert. Deshalb dürfte die vierstimmige wohl als am meisten normal betrachtet werden können.

Selten pflegt übrigens ein Thema über den Umfang einer Octave, oder weit über dieselbe hinaus zu gehen, weil dadurch für höhere oder tiefere Transpositionen unbequeme Lagen entstehen würden.

Ehe dasselbe nun auf's Neue aufgenommen wird, pflegt ein Zwischensatz zu erscheinen, und dieser wird entweder

gangartigen Wendungen des Thema's oder dem Gegensatz entnommen. In der angeführten Fuge Graun's ist das Letztere der Fall. Nach der Erreichung der Dominante findet sich ein kurzer Zwischensatz:
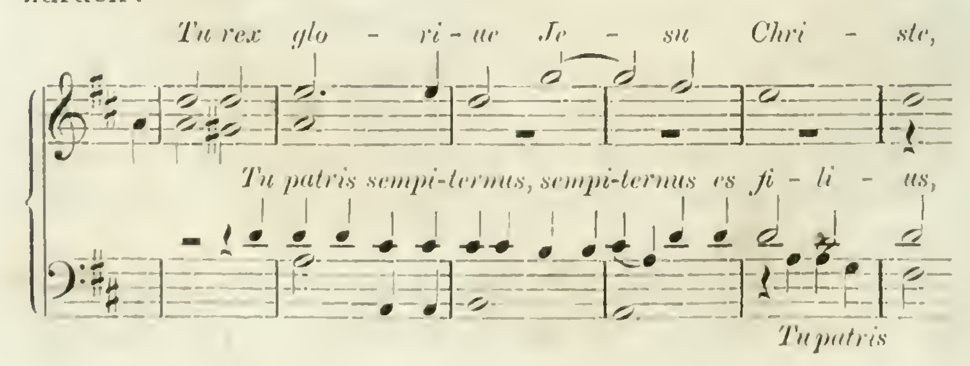


allein durch den Gegensatz gebildet.
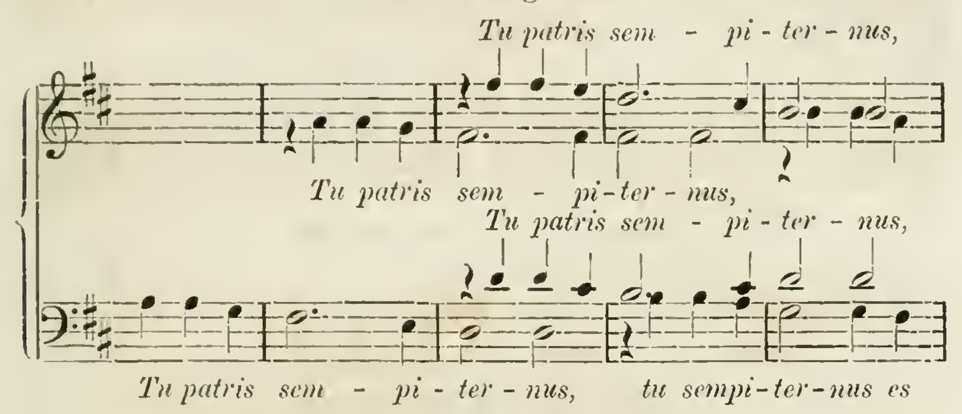
In dem Zwischensatze ergeht sich der Dialog also in einer leichteren jedoch dem Ernst der Fuge angemessenen Weise; er gewährt dem Ausführenden wie dem Hörenden eine Erholung von der tieferen Erfassung des Gegenstandes. Zu dieser kehrt die Fuge aber bald um so energischer zurück. Es beginnt die zweite, hier aber unvollständige Durchführung, indem nur Bass und Sopran mit dem Thema auftreten. Beide erscheinen, nachdem sie vorher pausirt haben, und theils hierdurch, theils auch durch Dissonanzen, welche in anderen Stimmen gerade bei ihrem Eintritte zu voller Wirkung gelangen, wird der letztere besonders bemerkbar.
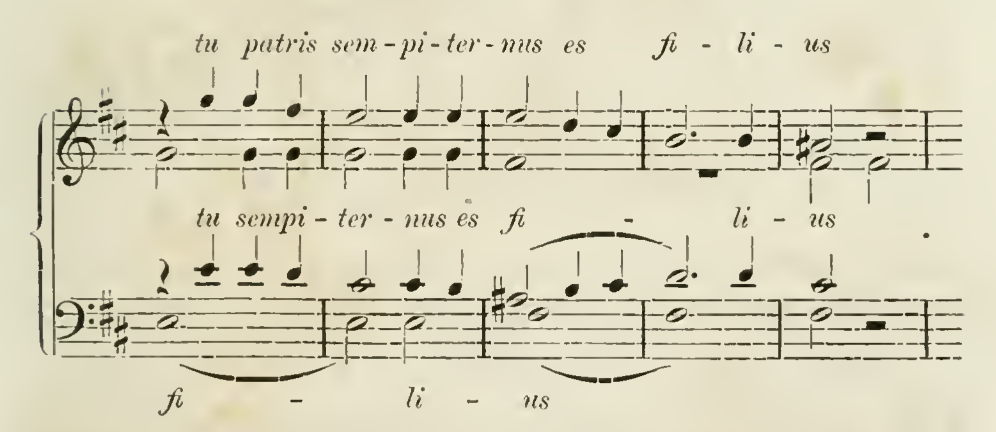
Das stete Zurückkommen auf das Thema wird dadurch nämlich besonders motivirt, dass ihm eine neue Seite abgewonnen werden soll; geht sein Eintritt also dem Hörer verloren, so entschwindet diesem auch der Faden für das Verständniss der ferneren Entwicklung.

Die Modulation wendet sich wieder nach der Tonica zurück:
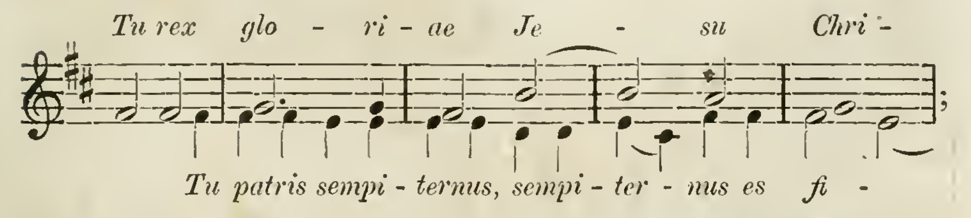


und nun spinnt sich durch ein imitatorisches Spiel mit den Anfangstönen des Gegensatzes ein längerer Zwischensatz bis zu der dritten Durchführung aus:
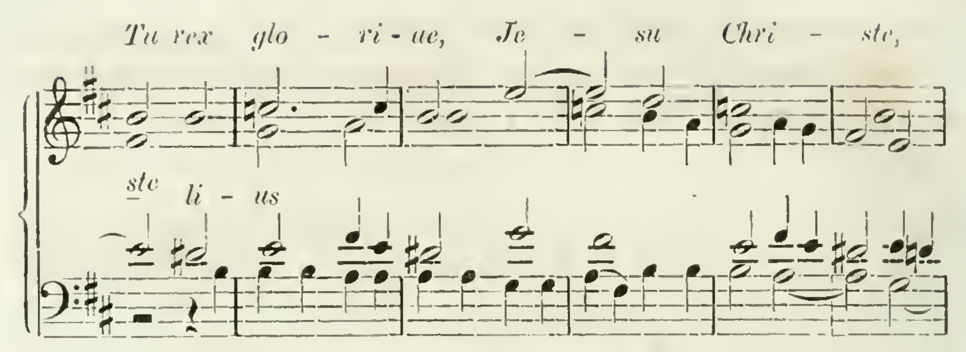




Anfangs ist es eine tonarteigene Steigerung; später kommt es jedoch zu einer modulatorischen Beugung, durch welche über *H*-moll in einem plagalischen Schlusse die Mediante erreicht wird.
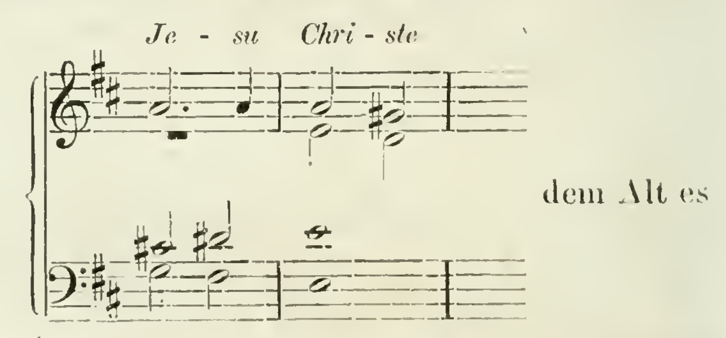
Mit ihm beginnt ein neuer Theil und eine neue Durchführung. Zuerst bringt der Alt das Thema, indem der Tenor den Comes übernimmt:
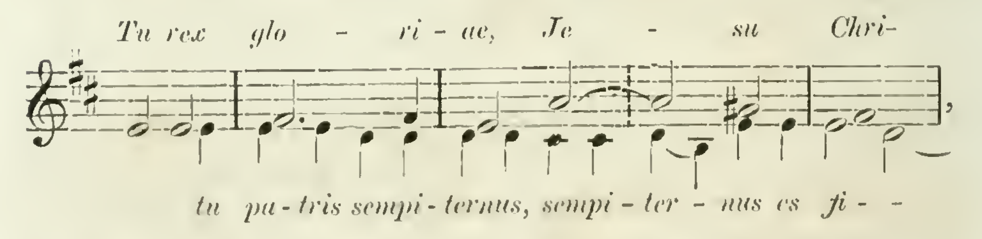


dann folgt der Sopran mit dem Bass in ähnlicher Weise, jedoch in einer Modulation nach *E*-moll:



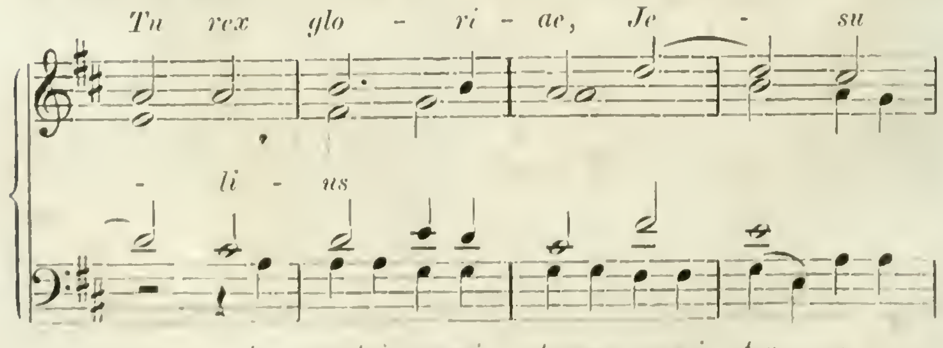
und nun wird durch einen Vermittlungstakt:
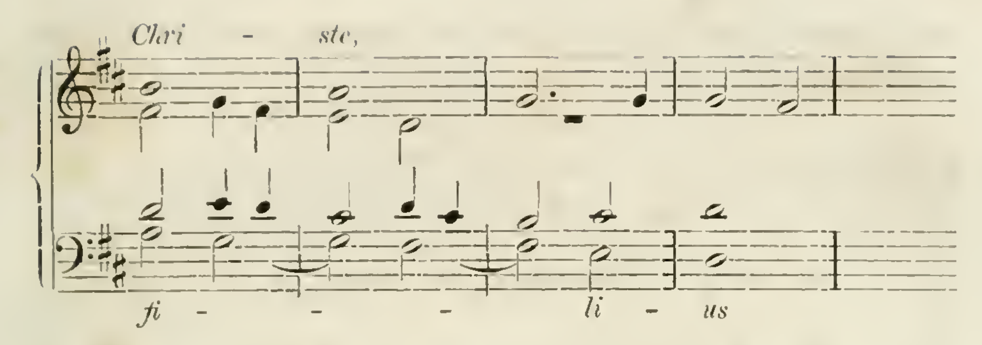


dem Alt es möglich gemacht, ganz in der vorigen Weise, nur einen Ton tiefer, mit dem Tenor allein das Thema aufzunehmen:
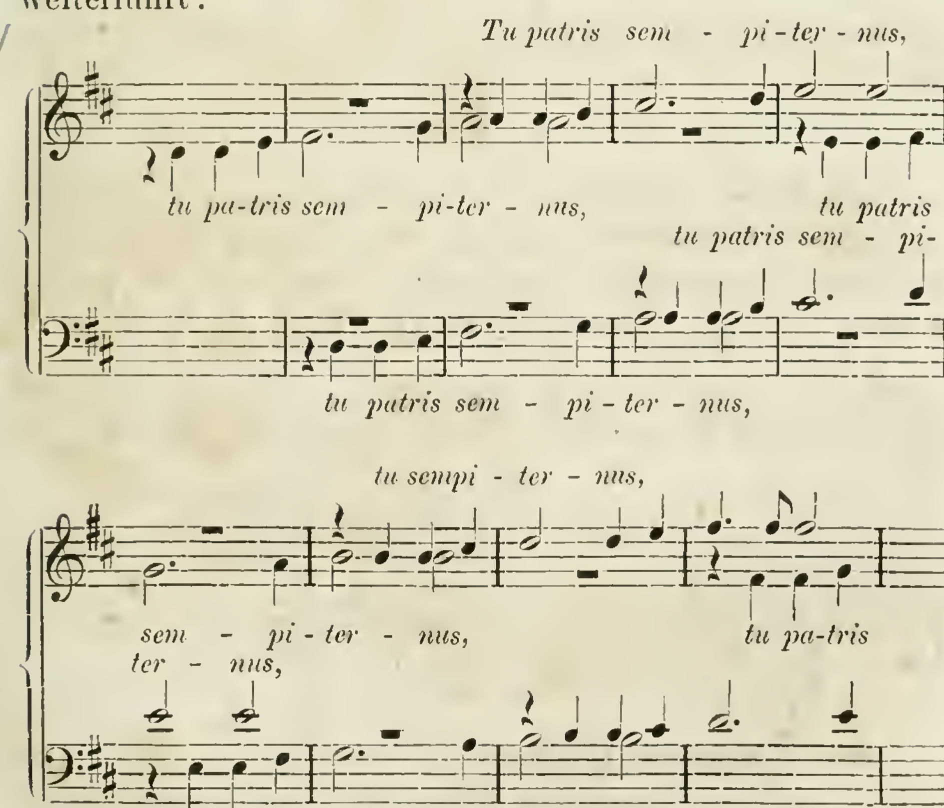


worauf auch Sopran und Bass ebenso folgen, nur statt analog nach *D*-moll, hier nach *D*-dur gehen:
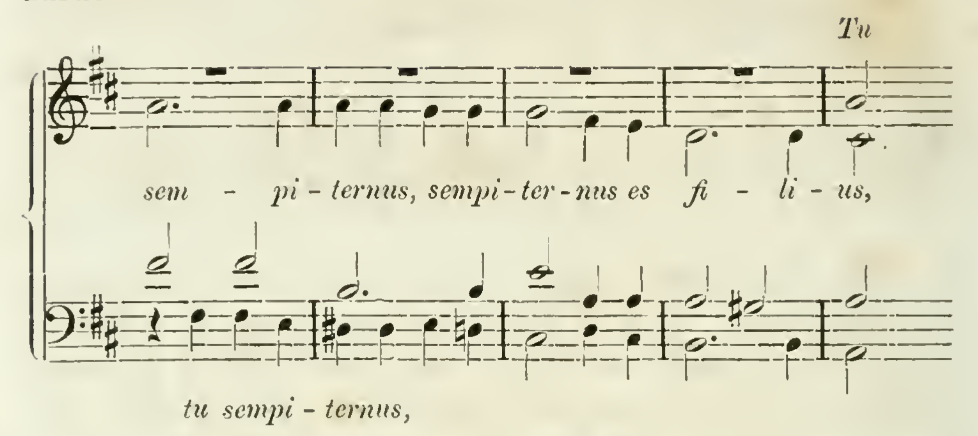




Eine solche Parallelstelle findet sich keinesweges in allen Fugen, ja dem Charakter der Fuge, stets fortzuschreiten und sich immer neu und interessanter umzugestalten, widerspricht im Grunde die Einführung einer solchen; doch da durch jede Symmetrie ein vortheilhaftes Hervortreten der Gliederung eines Werkes bewirkt wird, so trägt sie sehr zur leichteren Verständlichkeit einer Fuge bei und ist, so motivirt, auch stets willkommen.
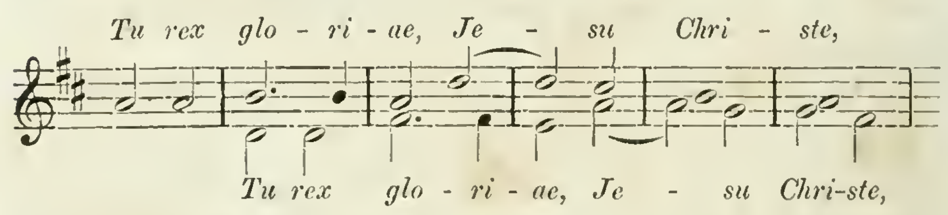
Nun folgt wieder ein Zwischensatz, der das erste Motiv des Gegensatzes canonisch in der Gegenbewegung weiterführt:
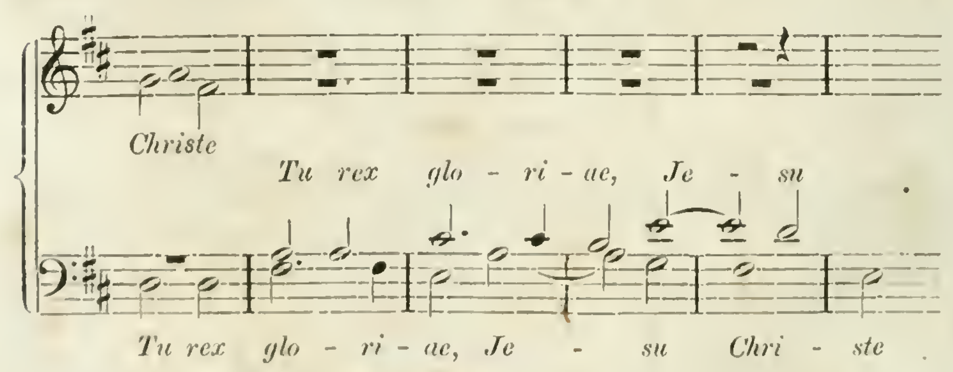


und indem der Bass wieder zur ursprünglichen Gestalt zurückkehrt:



zuletzt wieder die Dominante erreicht. Zugleich setzt der Sopran ein, und es beginnt der letzte Theil, in welchem sich dadurch die Lebendigkeit steigert, dass, ehe eine Stimme das Thema zu Ende gesungen hat, die andere, hier der Alt, mit demselben schon eintritt:
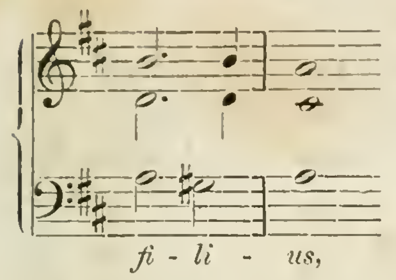


In dieser sogenannten »Engführung«, in welcher durch das Ueberbieten der Stimmen sich die höchste dramatische Lebendigkeit kund giebt, treten nun in umgekehrter Ordnung, Bass und Tenor auf:
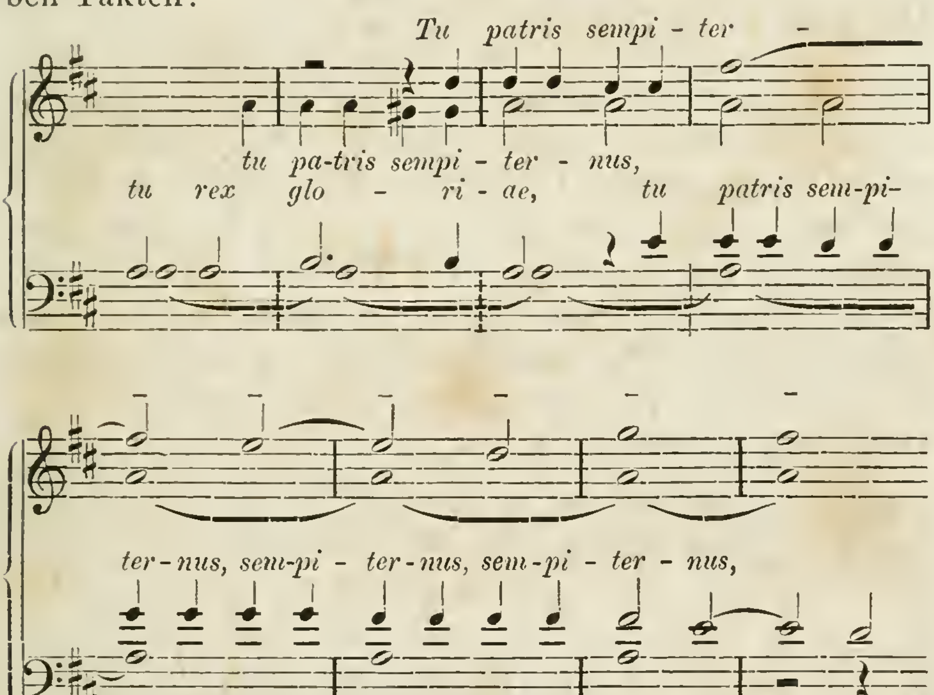


Beide erlauben sich, wie vorher schon der Alt, den Schritt nach der Terz, statt dessen nach der Secunde; eine

solche Freiheit ist im Verlauf der Fuge ebenfalls gestattet. Nach einem kurzen Spiel mit dem Gegensatze wird nun wieder, und zwar durch einen Secundenaccord:
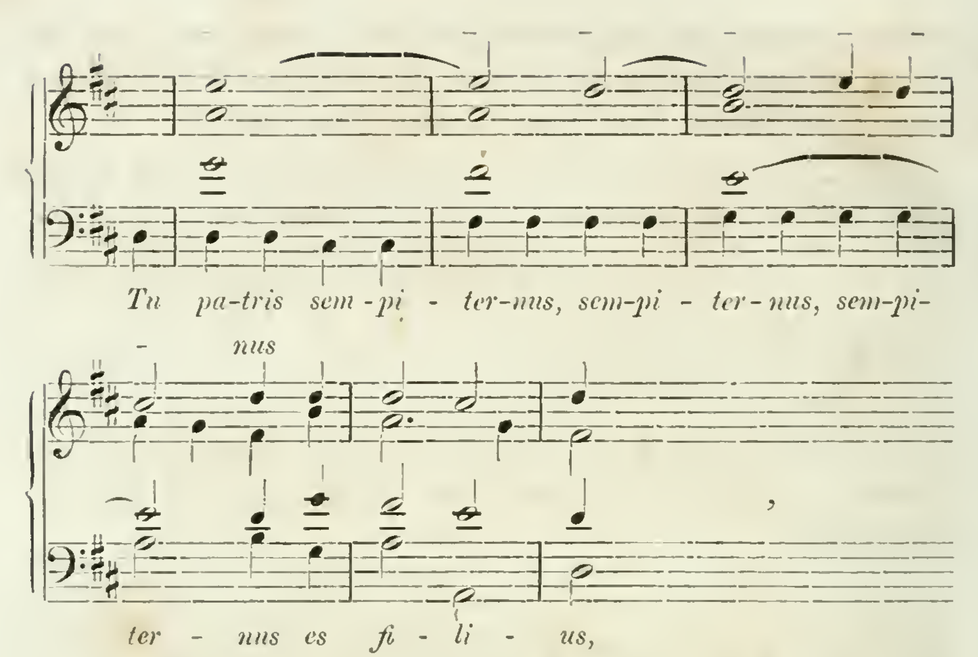


die Dominante erreicht, und Subject und Contrasubject erscheinen in der Engführung auf einem Orgelpunkte (hier dem ruhenden Bass) von sieben Takten:
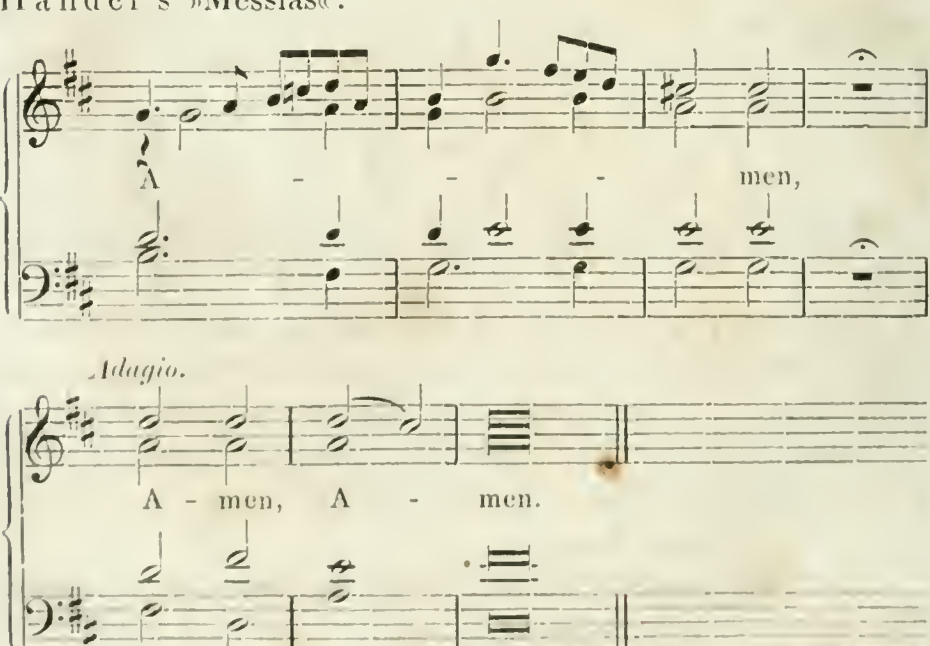


Nachdem in der vorigen Engführung die Composition ihren Höhepunkt erreicht hatte, sammeln sich auf diesem die Stimmen gewissermassen wie die verschiedenen Strahlen in einem Brennpunkte. Das Ohr, das vorher mit gesteigerter Aufmerksamkeit zu hören hatte, kann hier wieder mit grösserer Ruhe folgen.

Der Bass nimmt nun den Gegensatz auf und es kommt zur vollkommenen Cadenz:

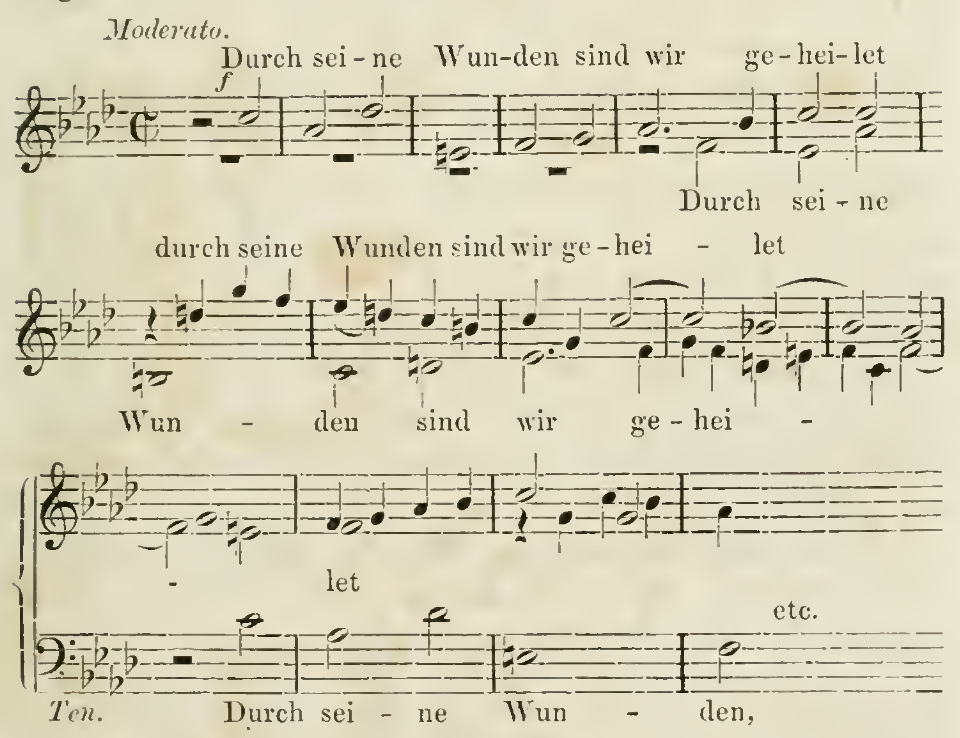


welcher sich noch eine Ausführung auf einem Orgelpunkte auf der Tonica anreiht, indem mit erneuter Cadenz das Ganze geschlossen wird. Das Bedürfniss nach einem gesättigten Schlusse ist um so grösser, als die Bewegung der Stimmen vorher eine erhöhte war, und so tritt auch kurz vor dieser letzten grossen, meist ritardirend vorgetragenen Cadenz oft eine Generalpause ein, z. B. in der Schlussfuge aus Händel's »Messias«:

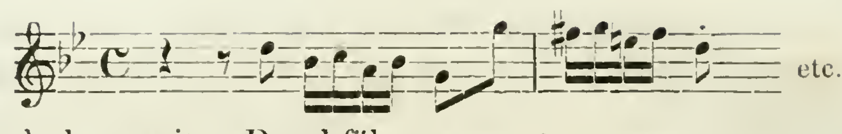


Sind nun auch nicht alle Fugen wie die Graun'sche gearbeitet, so wird die Analyse der letzteren doch dazu gedient haben, einen Einblick in die Struktur der Form und einen Anhaltepunkt für das Verständniss und die Beurtheilung anderer Fugen zu gewähren. Dadurch wird z. B. schon viel erreicht sein, dass das scheinbar endlose Stimmgewebe auf leichter übersichtliche Theile zurückgeführt und auf die Fortführung des Fadens derselben aufmerksam gemacht wurde.
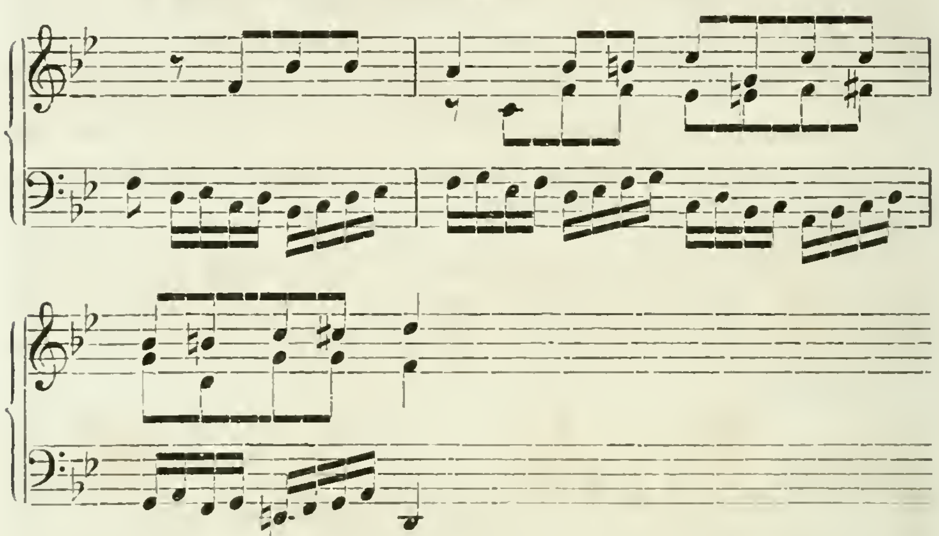
Es finden sich nicht einmal in allen Fugen die hier besprochenen Zwischensätze. So enthält z. B. die schöne Fuge aus Händel's »Messias«:



eine zweite, modulirende Durchführung, ehe es zum Zwischensatze kommt; in der Fuge aus Mendelssohn's zweiter Sonate für die Orgel: *Allegro moderato.* etc. fehlen sie fast ganz; wogegen sie namentlich in Seb. Bach's grösseren Orgelfugen oft zu beträchtlicher Ausdehnung gelangen, z. B. in der grossen *G*-moll-Fuge:



nach der zweiten Durchführung:
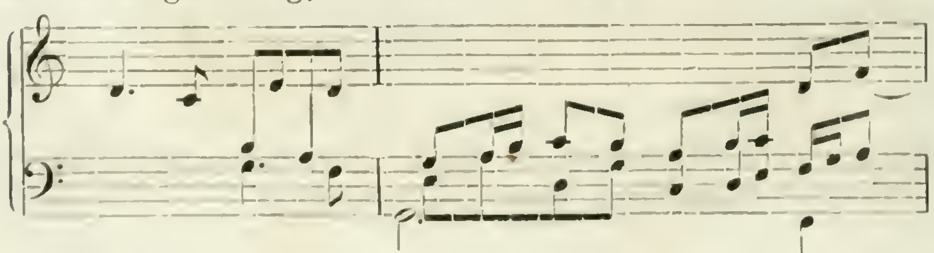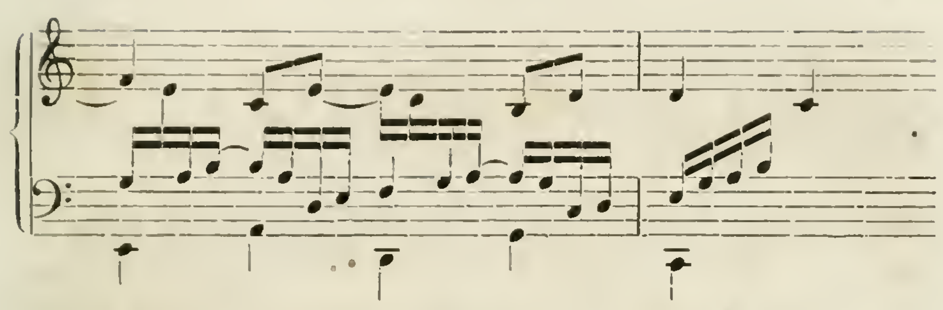


und so ferner noch mehrere Takte. In der letzteren ist auch die Modulation weiter ausgedehnt. Nachdem die Tonica genügend festgestellt ist, bewegt sie sich längere Zeit in *B*-dur, dann erreicht sie vorübergehend durch *D*-moll *F*-dur, kommt dann durch die Dominante nach *G*-moll zurück und wendet sich über *C*-moll nach *Es*-dur, worauf wieder die Dominante erreicht und in *G*-moll geschlossen wird.

Auch hat das Thema in Graun's Fuge keineswegs alle möglichen Umwandlungen erfahren. Ergänzen wir wenigstens einige derselben aus Mozart's Fuge:
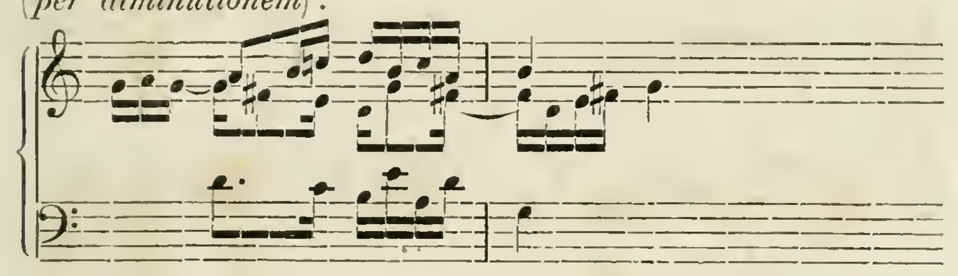


Das Thema verwandelt sich hier zuerst durch Vergrösserung bei der Engführung, und zwar in der Bassstimme:

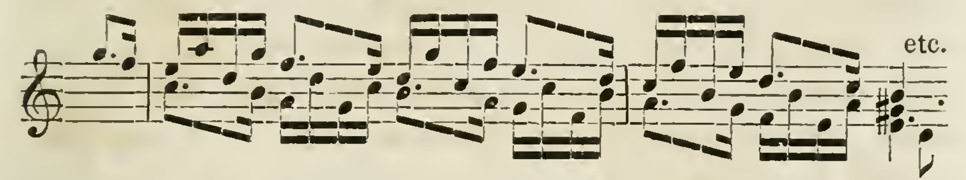




Es ist, wie man zu sagen pflegt, *per augmentationem* gewachsen. Ferner verwandelt es sich durch Verkleinerung (*per diminutionem*):

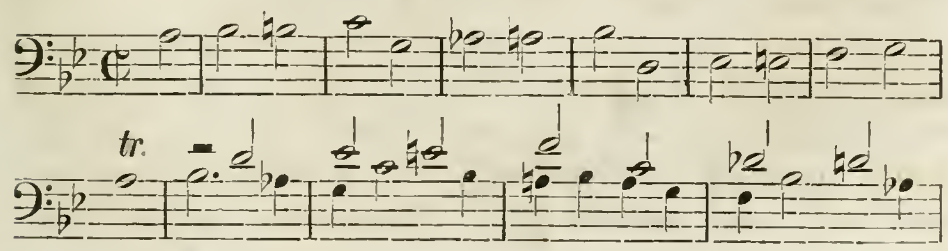


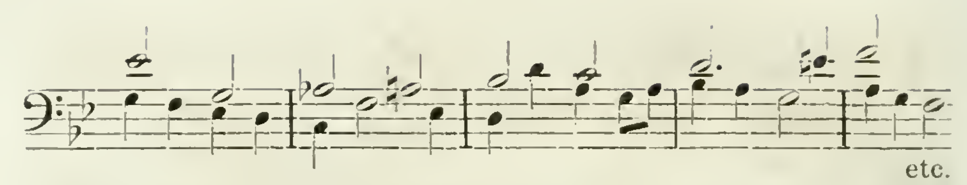
und um so nicht als etwas Sonderbares, sondern einheitliches in das Ganze Verwachsenes zu erscheinen, dehnt es sich als unscheinbares Figurenspiel durch fortwährende Imitation zu einem Zwischensatze aus:



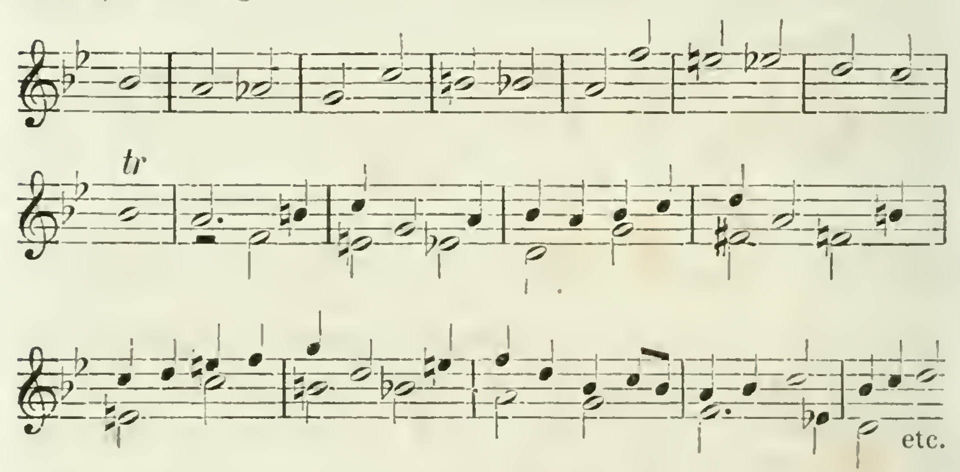
Auf die lichte Zweistimmigkeit desselben macht der kommende Eintritt des Thema's eine um so grössere Wirkung.

Der Verwandlung durch Umkehrung ist schon bei der Fortführung des *Comes* erwähnt. Wie sie sich aber nicht bloss auf das Thema, sondern auf die ganze Composition erstrecken kann, zeigt u. a. eine Fuge von Kirnberger. Der erste Theil derselben:





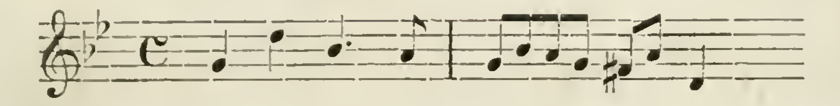
bringt bereits die vollständige Ausführung, indem er in der Tonica abschliesst. Hierauf beginnt der zweite Theil, welcher Note für Note in der Umkehrung (*risoluzione al contrario*) wiedergiebt:



indem jedoch dem so zur Dominante kommenden Abschlusse eine andere Wendung zum vollkommnen Schlusse hinzugefügt werden musste. So gelungen dies Alles hier ausgeführt ist, so gehört doch dergleichen mehr zu dem Seltsamen in der Kunst. Der Phantasie, welche in der Fuge vornämlich nur bei der Erfindung und bei neuen Umwandlungen des Thema's zur Geltung kommen kann, ist hierdurch fast jede Freiheit geraubt. Selbst in geringerem Maasse angewendet, können diese sublim künstlichen Mittel nur dann einen Werth haben, wenn sie sich aus der natürlichen Entwicklung des Thema's ergeben, nicht mit Absicht oder aus gelehrter Eitelkeit herbeigezogen oder überhaupt vom klügelnden Verstande allein erfunden sind.

Eine Art der Verwandlung, deren sich die nichtcontrapunktischen Formen bedienen konnten, darf indessen das Fugenthema nicht erfahren, nämlich die der Variation. Dadurch würde nämlich die Kenntlichkeit der Themen und somit auch die leichte Verständlichkeit der Fuge

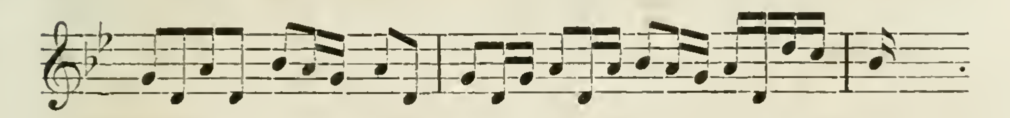
leiden. Wenn sich bei Seb. Bach Ausnahmen von dieser Regel finden, wie z. B. in der kleinen *G*-moll-Fuge für die Orgel:



im 25. Takte:
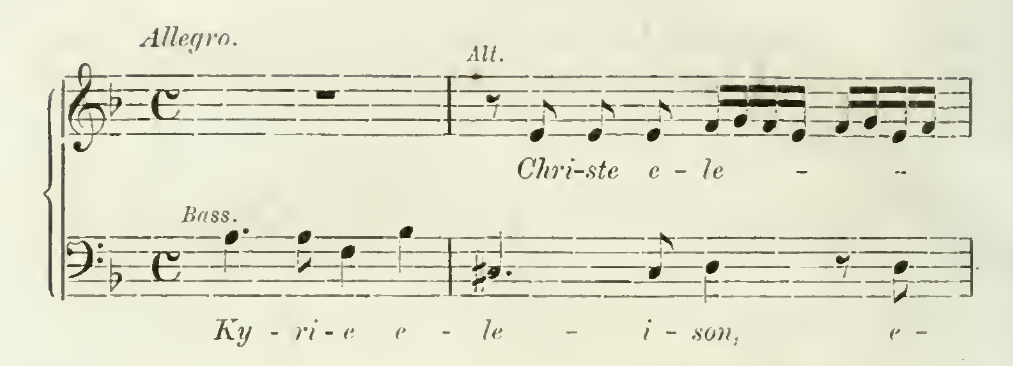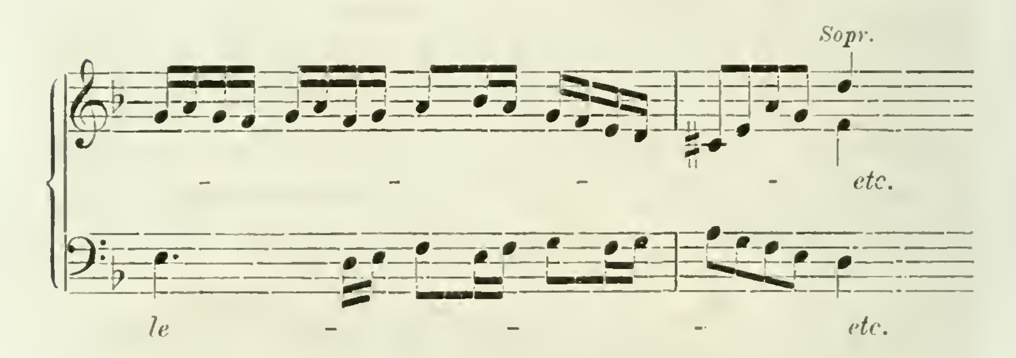


so sind diese durch den besondern Charakter des Tonstückes hervorgerufen. Hier fordert die Variation im zweiten Takte des Gegengliedes vom Thema schon dazu auf:
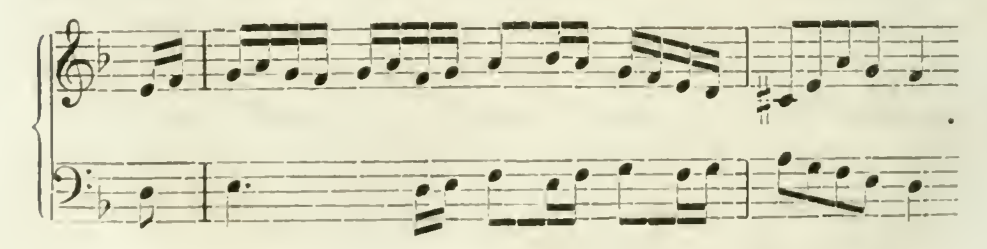


Dem Thema kann nun auch ein Gegenthema (ein zweites Subject) gegenübergestellt werden, das ebenfalls eine Durchführung erfährt, sei es gleich mit dem ersten zusammen, sei es später. So entsteht die Doppelfuge. Das zweite Subject muss nicht allein im doppelten Contrapunkt, sondern auch so erfunden sein, dass es als natürlicher Gegensatz des ersten Thema's erscheint und dasselbe zu ergänzen und in seiner Wirkung zu steigern vermag. Denn sonst würde die Einheit der Composition verloren gehen. Der polyphone Dialog ändert sich also insofern, als die zweite Stimme nicht eingehend, sondern entgegnend zur ersten tritt, indem sie jedoch nicht einen andern Gegenstand, sondern nur eine andere Seite der Auffassung desselben Gegenstandes zur Sprache bringt.

Das *Kyrie eleison* aus Mozart's »Requiem« ist eine solche Doppelfuge der ersten Art. Zu dem vom Basse vorgetragenen Thema gesellt sich gleich im zweiten Takte das Gegenthema:
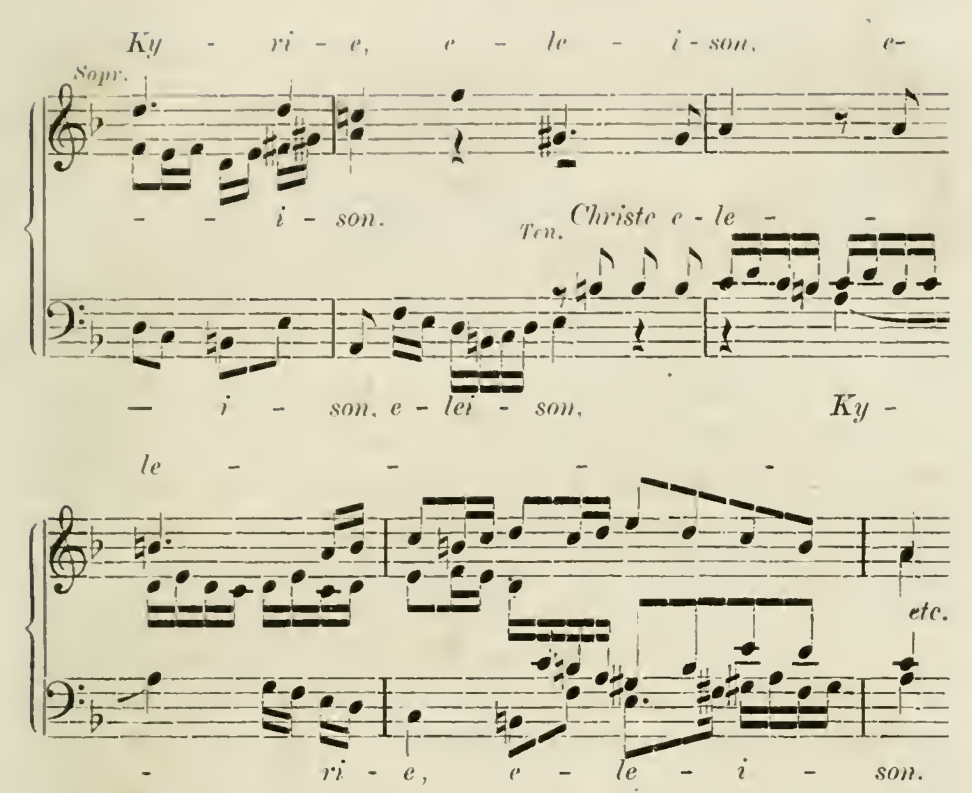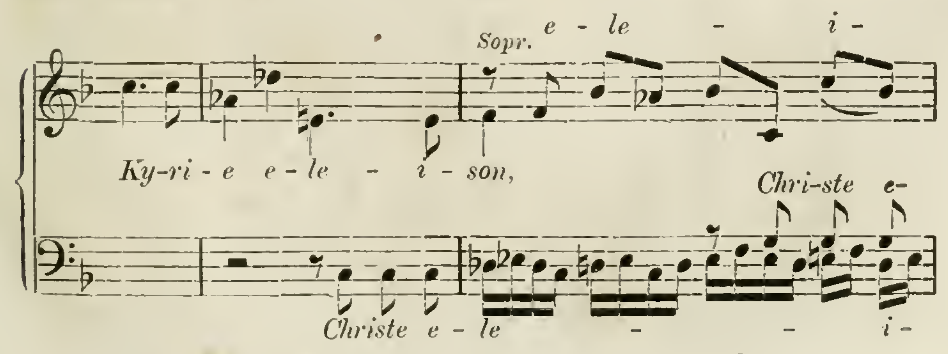




Letzteres unterscheidet sich melodisch und rhythmisch von dem ersten; dies zeichnet sich durch seinen ernstgemessenen Gang, jenes durch seine leidenschaftlichere Bewegung, dies durch seine bedeutungsvollen, sich tief senkenden Intervallenschritte, jenes durch ein stufenweises Fortschreiten zur Höhe in gangmässiger Erfindung aus. Es fehlt auch hier an einem Contra-Subject nicht; der Bass übernimmt es, nachdem er das erste Thema beendet hat:

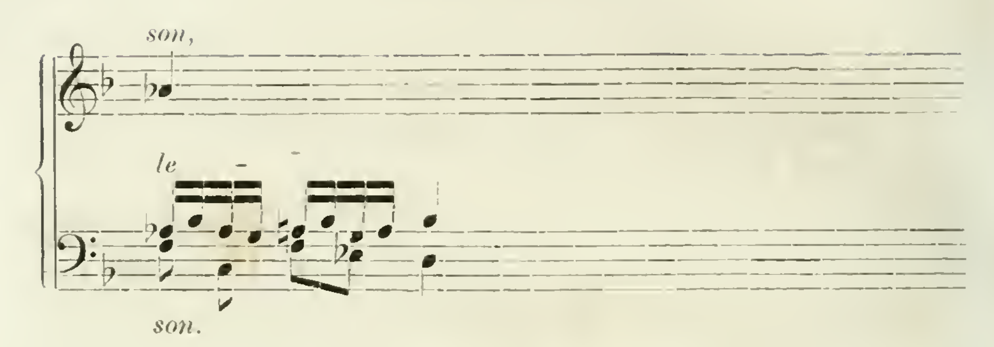


Auch abgesehen von der Erfindung wird sich hieraus schon der Unterschied von Contra-Subject und zweitem Thema ergeben. Während der Bass mit der Dominante eintrat, folgt der Sopran mit der Tonica:
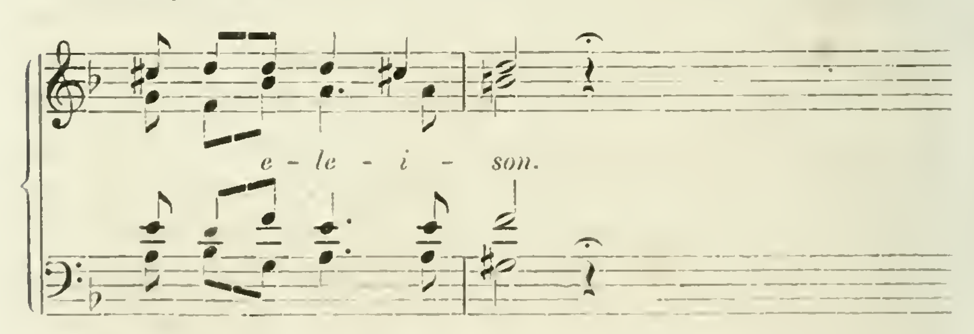


Dadurch ist der Schritt zur Secunde bedingt. Während nun der Tenor mit dem zweiten Thema erscheint, nimmt der Sopran das Contra-Subject auf. In ähnlicher Weise führt der Alt Thema und Contra-Subject, der Bass das zweite Thema, dann der Tenor die ersten, der Sopran das letztere durch, und nach einem kurzen Zwischensatze wendet sich die Modulation zuerst nach der Dominante von *F*-dur, dann mit dem Einsatze des Thema's im Sopran auf derselben nach dieser Tonart selbst. Nun folgen sich erstes und zweites Thema in ununterbrochener Reihe, indem die Modulation über *G*-moll nach *B*-dur und so nach *F*-moll fortschreitet. Mit dem Eintritte des Altes hier:
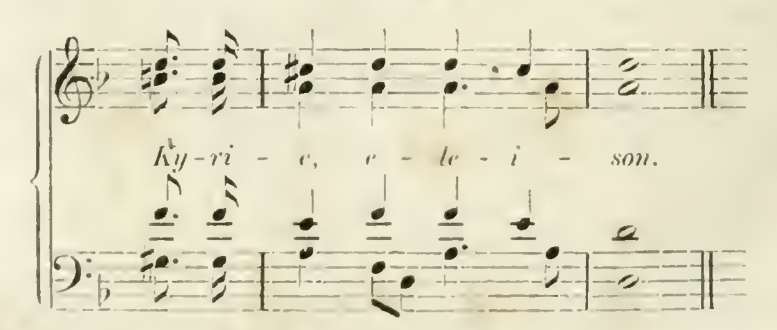




beginnt ein neuer Theil, und es erscheinen nun, durch die chromatische Wendung der Figuration immer höher hinaufrückend, Engführungen des zweiten Thema's, zuerst vom Bass und Tenor, dann vom Alt und Sopran. So wird wieder nach kurzem Zwischensatze die Tonica und mit ihr der letzte Theil erreicht. Der Alt eröffnet auch hier die Reihe der Eintritte; Bass und Sopran folgen mit dem Gegenthema in Engführung, und in fortwährender Steigerung wird auf solche Weise der Schluss vorbereitet, welcher zwar durch die Auflösung des Dominantenaccordes in einen verminderten Septimenaccord:

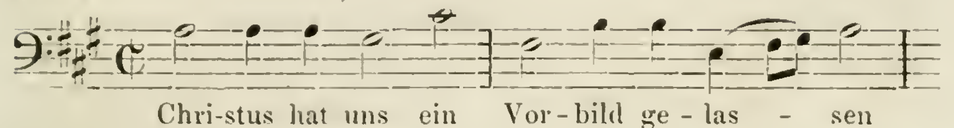


wie auch durch eine darauffolgende Generalpause unterbrochen wird, dann aber im *Adagio*:
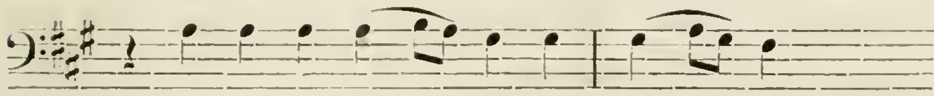


vollständig vor sich geht.
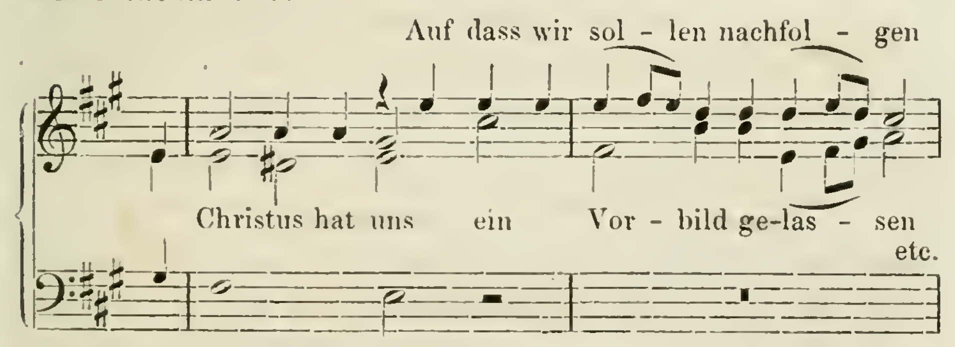
Eine Doppelfuge der zweiten Art, in welcher das zweite Thema erst nach der Durchführung des ersten auftritt, ist Graun's:



aus dem »Tod Jesu«. Die Einführung des Contrathema's:



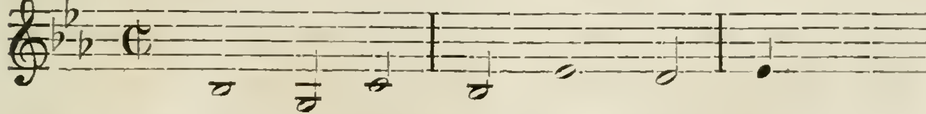
geschieht erst im zweiten Theil. Beide Themen treten nach einer übervollständigen Durchführung des letztern in dieser Weise zusammen:



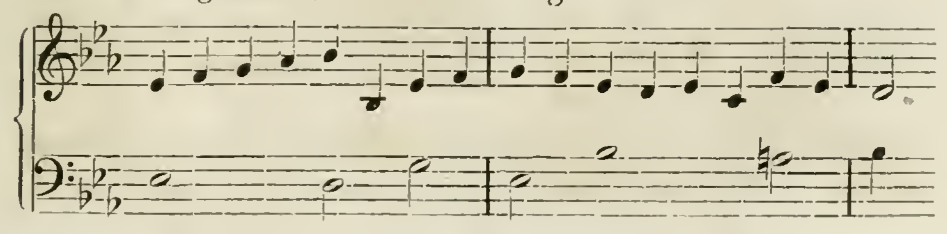
Der einfache Hinweis darauf wird genügen.

Eine ähnliche Anlage hat die Fuge mit drei oder mehr Subjecten (Tripel-, Quadrupelfuge). Als Beispiel dafür sei die Tripelfuge aus *Es*-dur für die Orgel von Seb. Bach angeführt.

Sie zerfällt in drei Theile. In dem ersten wird das Thema:
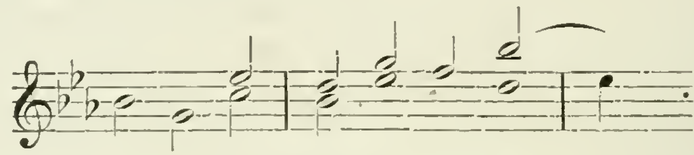


allein durchgeführt, indem der Gegensatz:



anfangs ganz genau, später wenigstens ähnlich beibehalten und in seiner letzten Hälfte für den Zwischensatz imitatorisch benutzt wird.
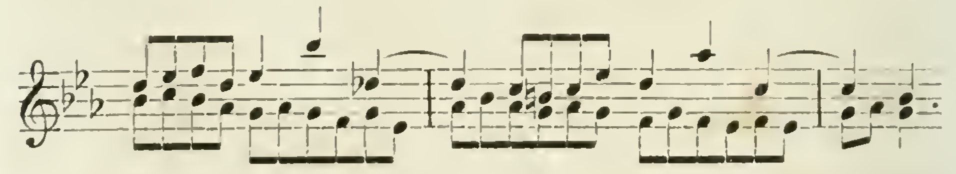
Bei der zweiten Durchführung, welche nach einer vollständigen Cadenz auf der Dominante beginnt, ist von der Freiheit Gebrauch gemacht, die Dauer des Eintrittstones zu verkürzen, oder — wenn dieser eine Kürze ist — zu verlängern. Statt: erscheint so, und zwar gleich in Engführung:



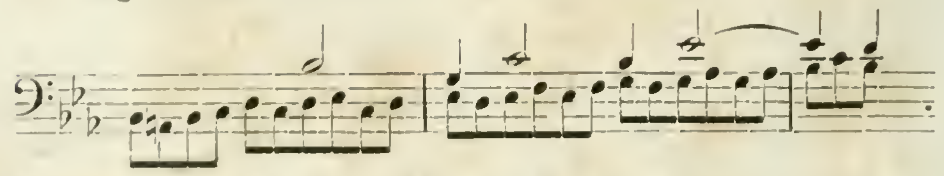
Nach der dritten, unvollständigen Durchführung, welche zu vollkommenem Abschlusse in der Tonica kommt, setzt das zweite Thema ein:



Der figurative Gegensatz desselben wird dadurch noch erhöht, dass der vorige Allabreve-Takt sich in einen $^6/_4$-Takt umgewandelt hat. Statt des Mittelsatzes tritt nach der ersten Durchführung eine freie Behandlung der Umkehrung des Thema's ein:



Darauf wird es wieder in der ersten Gestalt ausgeführt, und nach einer Cadenz auf der Dominante folgt die Zusammenführung beider Themen:
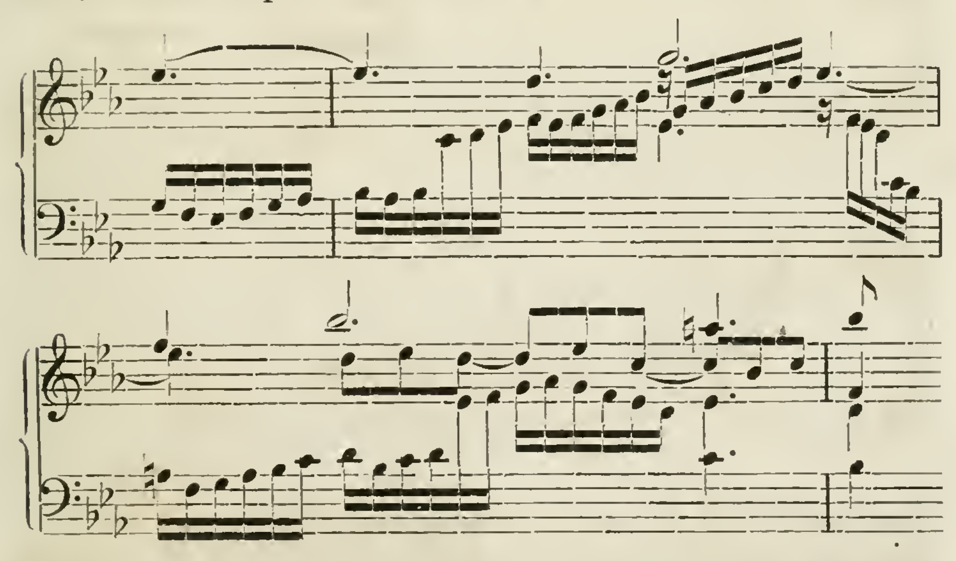


Durch den $^6/_4$-Takt erscheinen sie jedoch rhythmisch verändert. Indem das zweite Thema nun bald in der Umkeh-

rung, bald in der ersten Gestalt angewendet wird, bewegt sich die Zusammenführung beider noch zwei Abschnitte hindurch, welche, der erste weniger, der zweite ganz vollständig, in *C*-moll cadenziren. Darauf tritt wieder allein das dritte Thema auf:

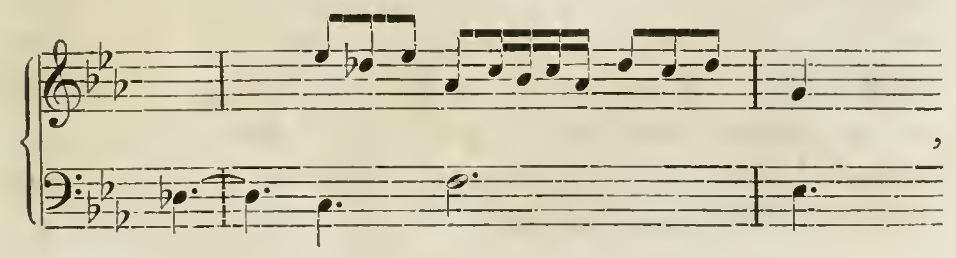


Von dem zweiten unterscheidet es sich hauptsächlich durch die Quintenschritte: und durch die noch schnellere Figur: Es ist melodisch und rhythmisch mannichfaltiger. Das erste contrastirt wieder zu ihm durch seine ruhige Cantilene.

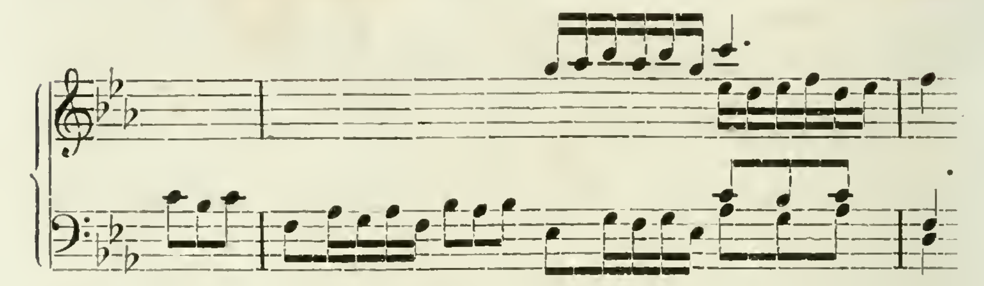
Nach der ersten Durchführung wendet sich das dritte Thema zur Tonica (*Es*-dur) zurück, und in dieser erklingt nun, frei contrapunktirt, das erste Thema:
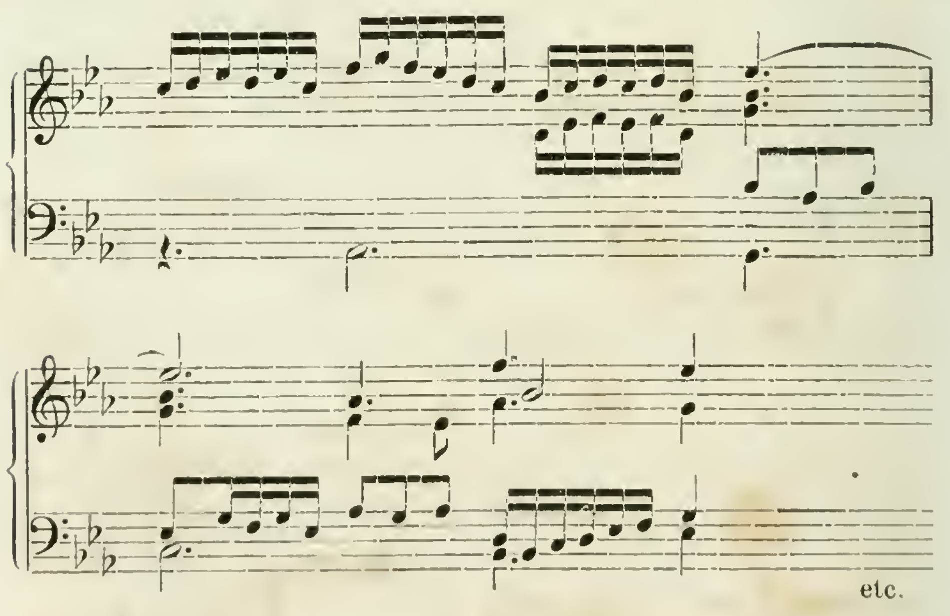


bald aber auch mit dem dritten vereinigt:



indem die Modulation über *As*-dur nach *F*-moll fortschreitet. So kommt es denn, als auch *C*-moll wieder erreicht ist, zu verschiedenen Engführungen, und annähernd ähnlich, aber in der Verkleinerung und Verkürzung erscheint auch das zweite Thema:



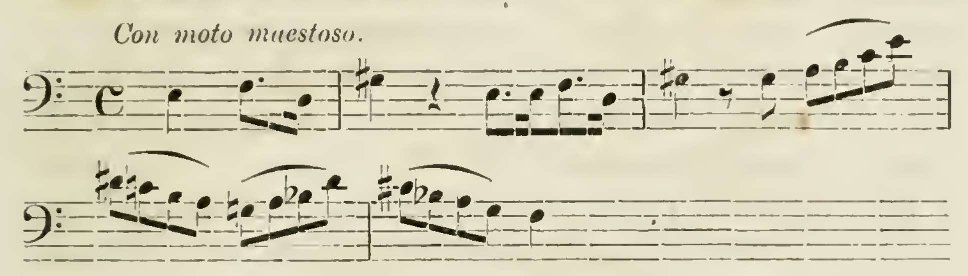
Offenbar bildet dieser Theil den Höhenpunkt und kurz vor dem Schluss erfolgt auch die Zusammenführung aller Themen:
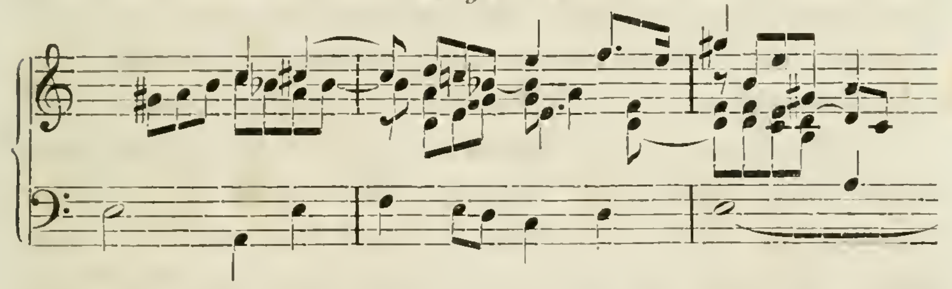


Trotz der freien Behandlung des zweiten Thema's, das Seb. Bach in seiner Weise hier dem Geiste, nicht dem Buchstaben nach erfasst hat, ist die Fuge meisterhaft ausgeführt und sucht an Klarheit und Uebersichtlichkeit ihres Gleichen. Schliesslich muss auch der Verwendung der Fuge zur kunstvollen Bearbeitung des Chorals Erwähnung geschehen. M e n d e l s s o h n hat so in seiner dritten Orgelsonate sehr geistvoll die schöne Melodie:
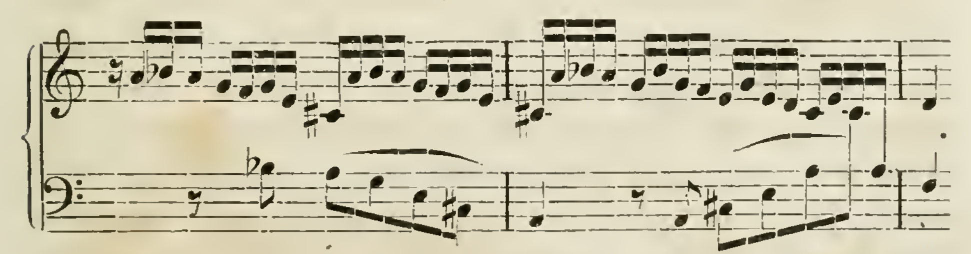


behandelt. Nach einer vollkommenen Durchführung des charaktervollen Thema's:



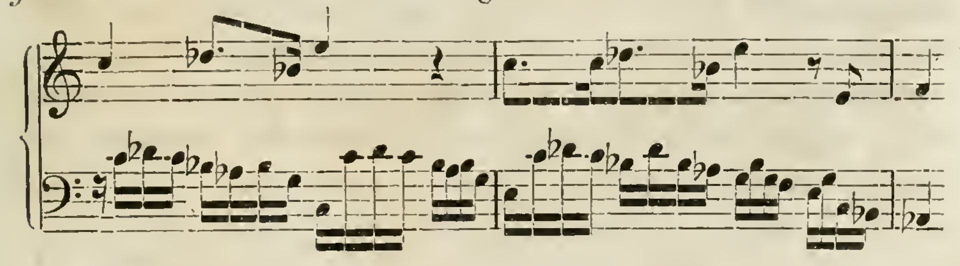
nimmt das Pedal den *Cantus firmus* auf:



und kurz vor dem Schluss der ersten Zeile beginnt das Thema aufs Neue. Bei der Wiederholung dieser Zeile erfolgt ein Abschluss auf der Dominante. Nun erscheint, gangmässig eingeleitet, in lebendigerem Tempo ein zweites Thema:



Bei der Durchführung desselben tritt wieder der *Cantus firmus* hinzu. Zuletzt vereinigen sich beide Themen:



Es kommt jedoch nicht zum vollkommenen Abschluss, obwohl dieser vorbereitet ist, da Mendelssohn von der Dominante in die Maggiore zurückkehrt, in welcher die Sonate begonnen hatte. Die Fuge ist auf solche Weise zur kunst-, und dabei doch ausdrucksvollsten Figuration des Chorals benutzt worden. Möge dies Beispiel von »gelehrter« Musik das von so Vielen gehegte Vorurtheil berichtigen, dass die contrapunktische Composition allein ein Werk des combinirenden Verstandes sei. Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass derselbe bei Ausführung einer solchen Composition vorwaltend thätig und dass hieraus die Nüchternheit vieler Fugen zu erklären ist, allein bei der Conception des ganzen Werkes und vor Allem bei der Erfindung des Thema's und seiner Entfaltung können auch Gefühl und Phantasie thätig sein und es ist die Aufgabe der Componisten der Gegenwart, nach Mendelssohn's Beispiele diese Form auch geistig zu beleben. Bei einem vorwaltenden Figurenspiel darf man übrigens immer nur eine arabeskenartige Wirkung der Fuge erwarten; auch hat die letztere überhaupt einen so eigenthümlich ausgeprägten Charakter, demgemäss ebenfalls die Themen erfunden zu werden pflegen, dass man ihr eine gewisse Abgeschlossenheit zu Gute halten muss.

Hoffentlich wird dies Bild, das ich mich bemüht habe, Ihnen von der Fuge zu geben, für die Beurtheilung einer jeden Art derselben genügen. Vor Allem ist es das Thema, auf das wir unser Augenmerk richten müssen. Es muss der oftmaligen Wiederkehr in der Ausführung werth sein. Dazu gehört ausdrucksvolle und charakteristische Erfindung. Treten andere Themen hinzu, so haben sie sich zwar äusserlich von einander zu unterscheiden, müssen aber trotz ihrer Gegensätzlichkeit eine innerliche Verwandtschaft haben. Auf die Ausführung kommt es zwar besonders an, allein die Wirkung wird gewiss eine erhöhte sein, wenn schon die Themen an sich das Interesse des Hörers auf sich ziehen.

Je klarer und verständlicher nun die Durch- und Zusammenführung derselben erscheint, je natürlicher und dabei interessanter die Entwicklung, je reicher und dabei einheitsvoller die harmonischen und modulatorischen Wendungen, je erkennbarer sich die einzelnen Theile gruppiren und je proportionirter sie unter sich und zu dem Ganzen sind, desto schöner ist die Fuge und desto lieber wird man sie zum öftern hören. Dabei darf indessen nicht ausser Acht gelassen werden, dass trotz ihrer dramatischen Lebendigkeit die Fuge doch nicht sich jener musikalischen Wendungen und Effektmittel bedienen dürfe, welche der dramatischen Musik in Oper und Ouvertüre gestattet sind. Die Grenze des strengen Stils hat sie noch weit mehr zu wahren, als die Grenze des strengen Satzes.

Stets haben wir aber auch das darstellende Organ in Betracht zu ziehen. Auf einem einzigen Instrument, wie z. B. dem Piano, oder gar der Violine, für die Seb. Bach ebenfalls Fugen geschrieben hat, können die Eintritte der Stimmen oft nicht so merkbar hervortreten, und die ferneren Tonverschlingungen nicht immer so klar gehalten sein, als bei dem Zusammenwirken von mehreren Instrumenten. Und immer wird auch die Wirkung einer Instrumentalfuge der einer Vocalfuge nachstehen, weil das dramatische Leben im Wetteifer der Stimmen hier erst im wahren Sinne des Wortes den sprechendsten Ausdruck erhält. Wer je die Macht einer solchen Wirkung erfahren hat, wird denen gewiss nicht beistimmen, welche die Berechtigung der Fuge für die heutige Zeit in Zweifel gezogen haben.

Allen polyphonen Compositionen aber, welche nur gelehrte Arbeiten sind, aus welchen nur der Verstand, und nicht auch Empfindung und Phantasie zu uns sprechen, ist für alle Zeit auch der Krieg zu erklären.

Ein gleiches gilt dem von der Polyphonie überreizten Gehör, das für jede mehrstimmige Composition contrapunktische Stimmenverflechtung verlangt. Denn alle Formen der Kunst können, wie die der Natur, nur dann richtig

beurtheilt werden, wenn man sie von dem Standpunkte aus betrachtet, welchen sie auf ihrer Stufe einnehmen. Und in der Musik gilt dies nicht blos von den bisher genannten scharf abgegrenzten Formen, sondern auch von den in ihr, wie in der Natur so reich vertretenen allmäligen Uebergängen von der einen in die andere.

Immerhin ist aber der Einfluss der contrapunktischen Compositionen auf die übrigen Formen ein so bedeutender gewesen, dass es nöthig sein wird, ihn besonders zu besprechen. Der nächste Vortrag soll mir Gelegenheit hierzu geben.

Sechster Vortrag.

Der Einfluss der contrapunktischen Composition auf die Tonformen.

Durch die ganze Reihe der Tonformen, von dem Lied bis zur Fuge, welche ich Ihnen bisher vorgeführt habe, geht ein und derselbe Zug des musikalisch schaffenden Geistes: nämlich der, sich immer bestimmter und erschöpfender auszusprechen. Je mehr nun die Tonformen wachsen, desto nothwendiger ist es, dem musikalischen Erguss eine zu seiner Grösse im Verhältniss stehende Gliederung und eine symmetrische Ordnung der einzelnen Theile zu geben, so dass trotz des Zueinandertretens von verschiedenen Themen und der abwechselnden Aufeinanderfolge von Cantilene und Figur die Einheit des ganzen Tonstückes leicht erkannt und dadurch eine für die Wirkung durchaus nothwendige, möglichst schnelle Eindringlichkeit desselben auf den Hörer erreicht werde.

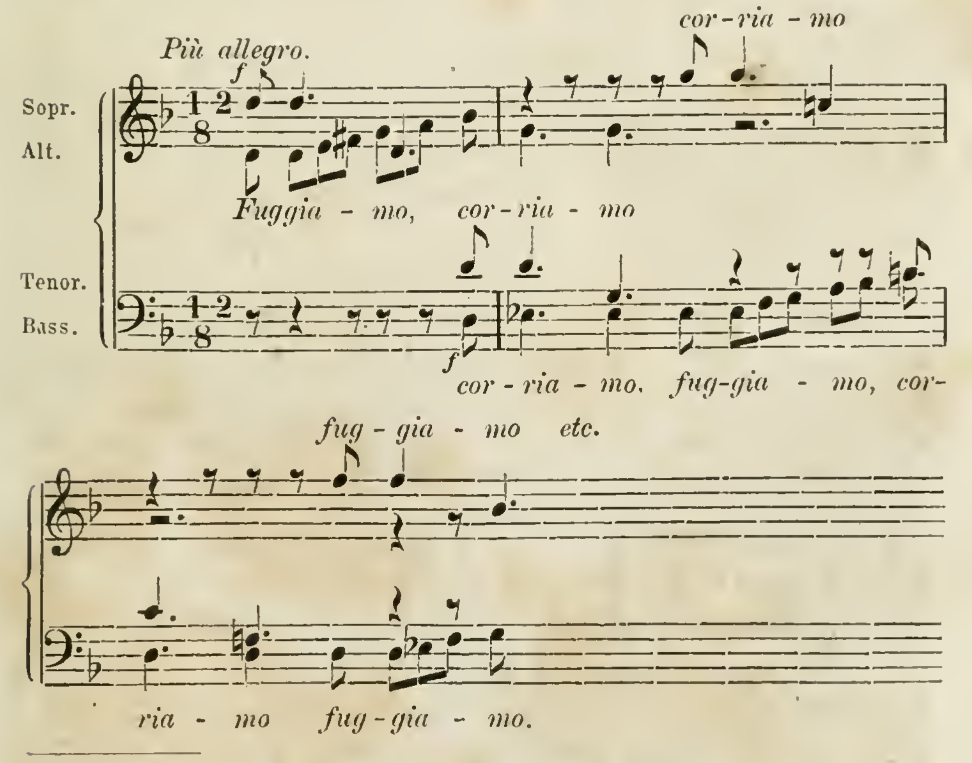
Jede dieser Formen hat, wie ich wiederholt bemerke, ihre Berechtigung und keine darf darum geringer als die andere geachtet werden. Es kommt nur darauf an, dass der Künstler seine Intention in ihr zum vollkommensten Ausdrucke zu bringen vermöge. Zu diesem Zwecke, und besonders dann, wenn sich die Musik von der Sprache lös't und für sich selbstständig auftritt, erschien jene logische Consequenz in der Composition durchaus nothwendig, welche von der Motivbildung ausgeht und indem sie aus dem Vorhergehenden das Folgende entwickelt, jeden launen-

haften Gedankensprung ausschliesst. Dadurch wurde nicht blos der Charakter eines Thema's seiner Eigenthümlichkeit entsprechend ausgeprägt, sondern es wurde auch die einheitliche Beziehung verschiedener Themen zu einander um so klarer. Auf die natürlichste Weise war so eine Form aus der andern hervorgegangen, indem sich in der folgenden nur entwickelte, was in der vorigen bereits als Keim vorhanden war. Und während hierbei auch das die menschliche Stimme leitende Wort, also ein unverkennbarer Inhalt, anfangs seinen Einfluss auf die Form ausübte, so machte sich später bei der Instrumentalmusik die sowohl akustisch als kunstgemäss erkannte Natur der Musik selbst dabei geltend. Die Vocalmusik gipfelte so in der Arien-, die Instrumentalmusik in der Sonatenform. Das Miteinanderwirken vieler, nach ihrer besonderen Individualität behandelter Stimmen, führte zuletzt beide Musikgattungen zu Canon und Fuge. In der Arie, wie in der Sonate war es die melodische Composition gewesen, der musikalische Monolog, worin meistens homophon und nach einander die Themen sich aussprachen; nur der Mittelsatz der letzteren und die Begleitung der ersteren machte hiervon zum öftern eine Ausnahme. In der Fuge war das melodische Element bis auf die Erfindung des Thema's zurückgedrängt, an diesem betheiligten sich aber in polyphonem Dialog verschiedene Stimmen nach ihrer Eigenthümlichkeit in einer Art von in einandergeschobenem tonischem Gewebe. Die Stimmen, welche sich auf der einen Seite symmetrisch ordneten, traten auf der andern in contrapunktischer Gegensätzlichkeit einander gegenüber und die Gesetze der musikalischen Logik erfuhren dadurch eine beträchtliche Erweiterung. Der einfach lyrische Ausdruck in den ersten Formen hatte sich zu einem lyrisch-dramatischen gesteigert.

Die sich so kund gebende grössere Lebendigkeit macht sich nun natürlich bei der fortschreitenden Formentwicklung geltend. Der Geist der Fuge bleibt leitend; die strenge Abgrenzung derselben wird aber durchbrochen. Das, was in ihr gebunden lag durch das Gesetz ihrer besondern
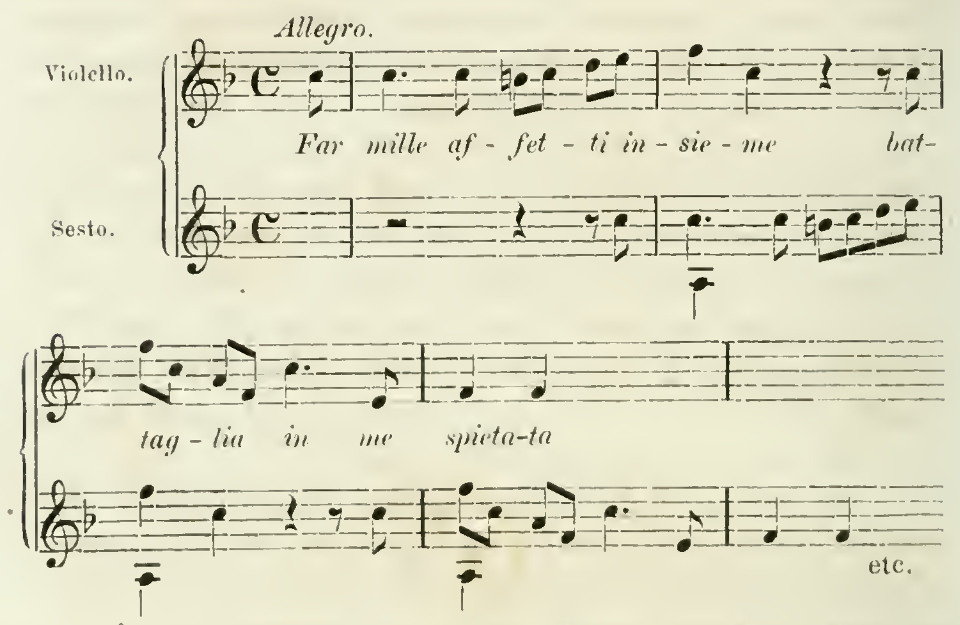
Form, wird frei in der Erweiterung der letzteren. Aus der gebundenen lyrischen Dramatik der Fuge tritt die freie lyrische Dramatik der blos contrapunktischen Form. Da sich diese nun vornämlich in Ensemble-*) und Chorsätzen findet, so müssten dieselben auch für sich besonders besprochen werden. Indem jedoch beide sich hauptsächlich dadurch von einander unterscheiden, dass die Ensemblesätze mehr auf die virtuose Ausbildung von einzelnen Individualitäten eingehen und die Erfindung mehr subjektiv ist, die Chorsätze jedoch den Ausdruck einer Gemeinschaft von Vielen mehr einfach und objektiv hinzustellen haben, so wird es dem engen Rahmen dieser Vorträge gegenüber gewiss gestattet sein, in der Wahl der Beispiele von einem Gebiete in das andere, je nach dem erforderlichen Fall, hinüberzuschweifen.

Der erste Einfluss dramatischer Lebendigkeit durch Polyphonie macht sich schon bei Compositionen geltend, die sonst vorwaltend homophon angelegt sind. So z. B. in Mozart's schönem Chor aus »Idomeneo«:
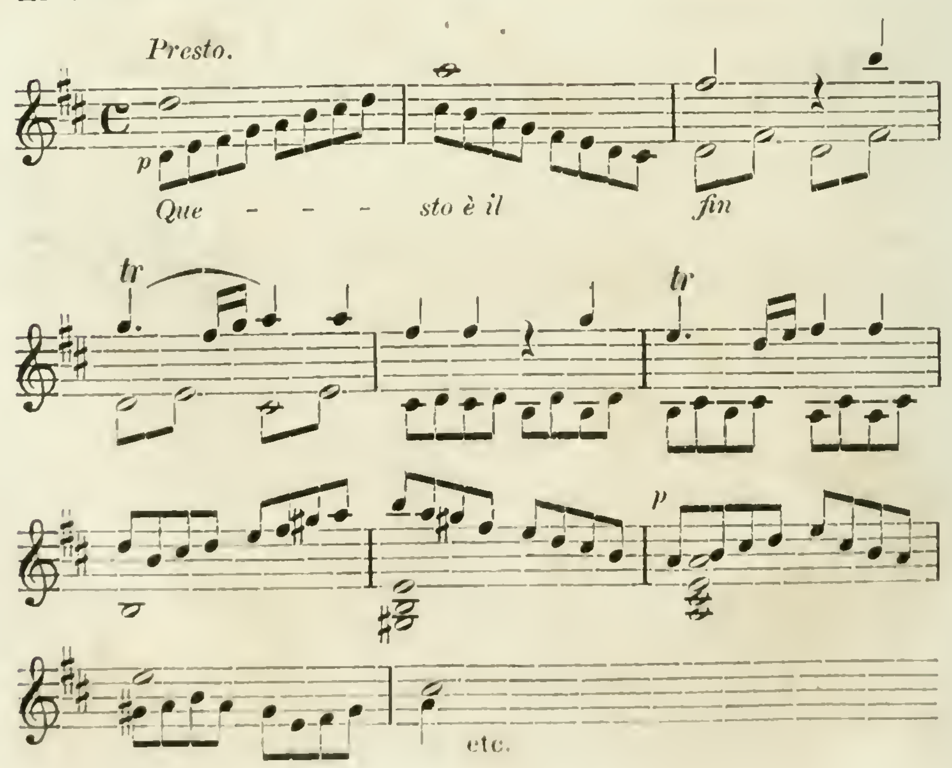


*) d. h. in Duetten, Terzetten, Quartetten etc.
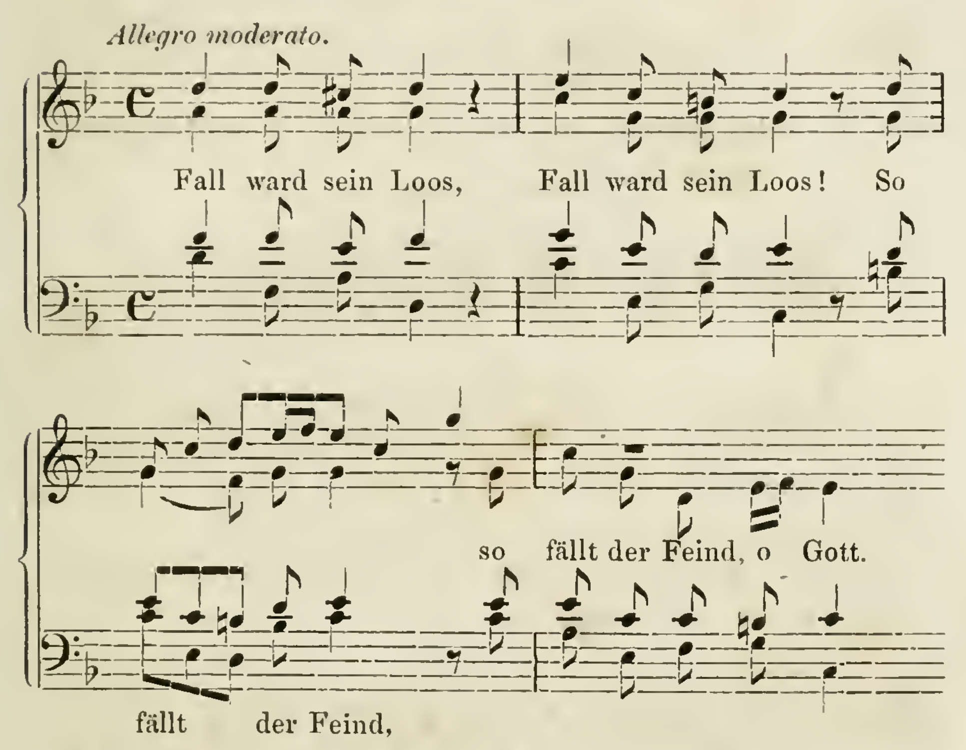
Es ist die imitatorische Folge der Stimmen, von welcher schon früher die Rede war. In desselben Meisters erstem Duett aus »Titus« erhöht sich diese zu canonischer Imitation:



und der Schlusssatz aus »Don Juan« enthält fugirte Eintritte:

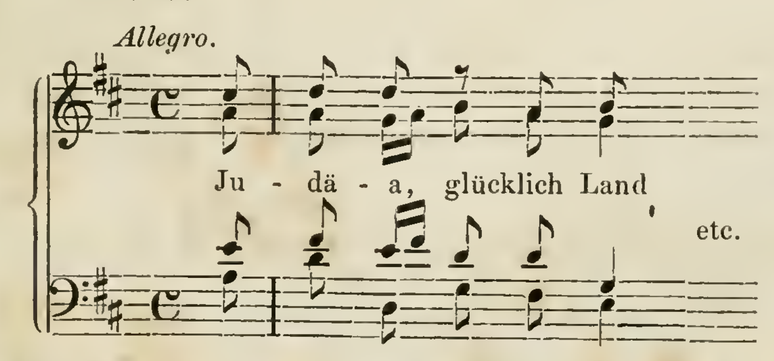


Ferner ist bei homophonen Sätzen bereits dort eine Einwirkung der contrapunktischen Composition unverkennbar, wo zu dem, der Unter- oder einer der Mittelstimmen anvertrauten Thema, eine selbstständige Melodie in der Oberstimme erscheint; z. B. in dem Chor aus Händel's »Judas Maccabäus«: »Fall ward sein Loos«:
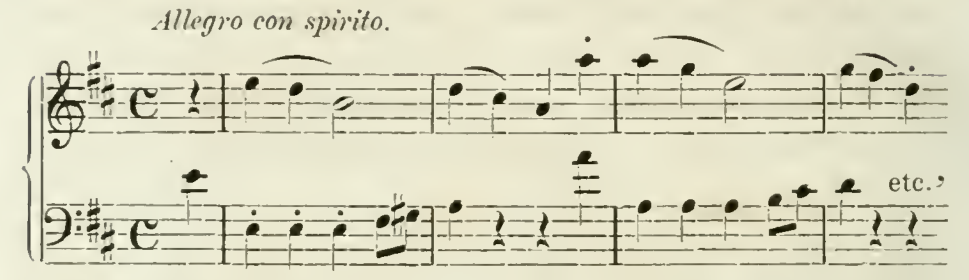


Auf den Bass, der hier das Thema hat, ist der Satz aufgebaut.

In dem Chore: »Heil Judäa« aus demselben Werke ist so bei der Stelle:

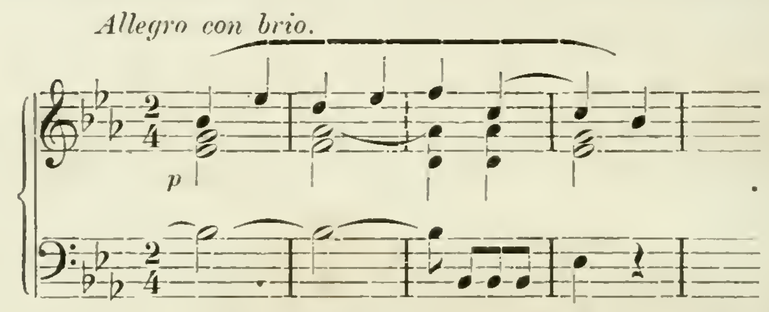


der Alt die melodieführende Stimme. Nicht minder macht sich der Einfluss geltend, wenn in sonst homophonen Sätzen

vorübergehend zwei Themen zu einander treten, wie z. B. im *Finale* von Haydn's *D*-dur-Sinfonie (Nr. 1):

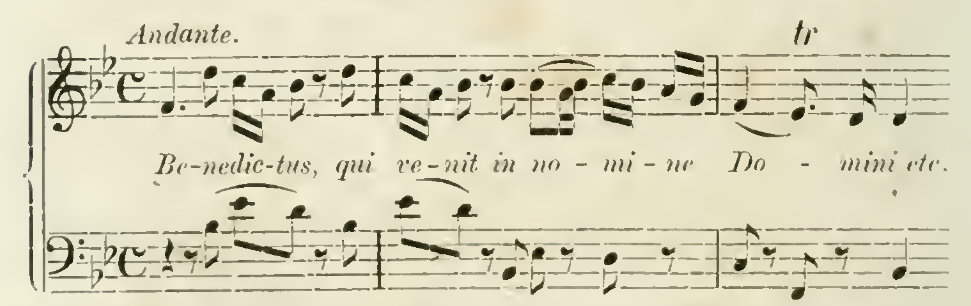


oder im ersten Satze von Beethoven's *C*-moll-Sinfonie:

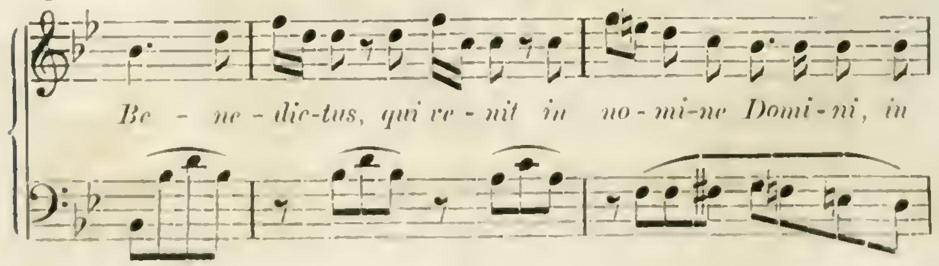


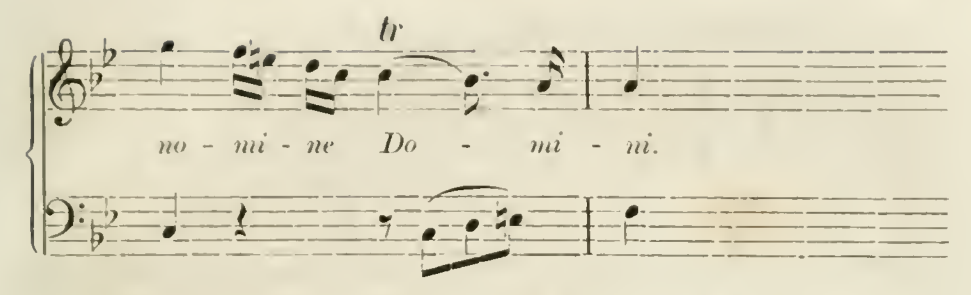
Ebenso ist die Stimmenvertheilung und die Gruppirung der einzelnen Theile hierauf zurückzuführen.

In dem *Benedictus* aus Mozart's »Requiem« trägt z. B. zuerst der Alt eine Cantilene vor:
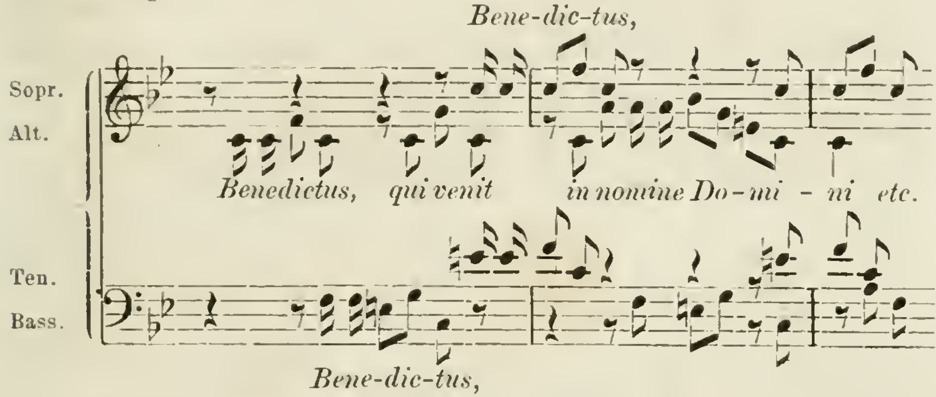


welche bei der Dreitheiligkeit der Form an der entsprechenden Stelle der Wiederkehr der Bass übernimmt; und so ist es auch bei der gleich darauf folgenden Erwiederung des Soprans:





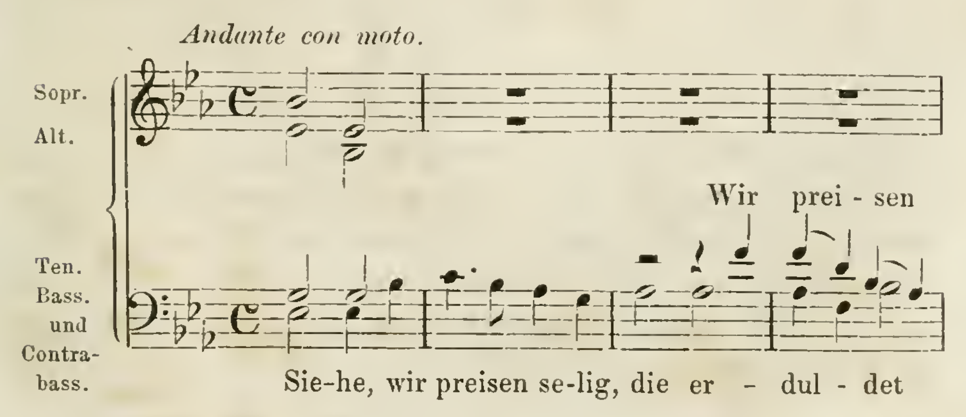
welche dann von dem Tenor aufgenommen wird.
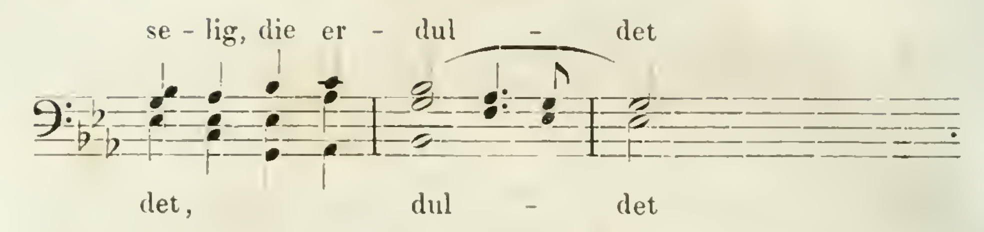
Auch der nachfolgende Zuruf einer Stimme an die andere gehört hierher:
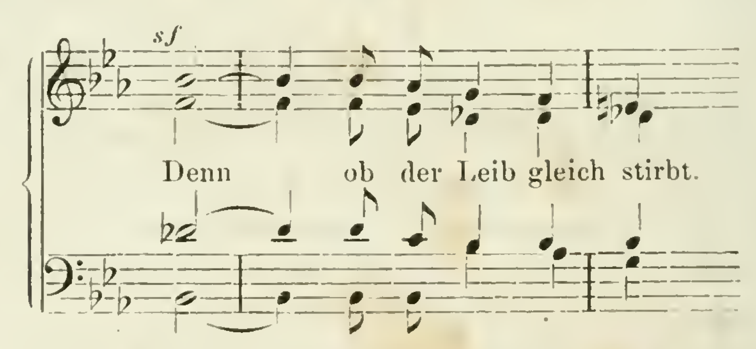


Durch das Ineinanderschieben der Stimmen, wie durch das Absetzen und Wiedereintreten derselben macht sich hier eine ganz andere Art von Tonfluss bemerkbar, als wir sie in homophonen Sätzen kennen gelernt haben.

Noch bedeutender ist die Einwirkung auf die Form, sobald Homophonie und Polyphonie in ausgedehnter Weise als Gegensatz ganzer Theile auftreten. So z. B. in Mendelssohn's Chor: »Siehe, wir preisen selig« aus »Paulus«:
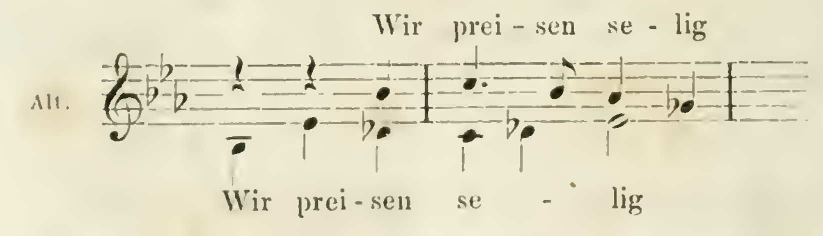




Der erste Theil, welcher mit einer Einleitung beginnt, der die auch weiter fortgeführte Figur : beigegeben ist, hat eine durchaus freie Fugirung erhalten. Das »Siehe« zu Anfang ist nicht in das Thema übergegangen, ja die Beantwortung des letzteren ist nur annähernd ähnlich. Nach einer Cadenz in *B*-dur und einem weitergeführten Orchesterspiel beginnt der Mittelsatz homophon:
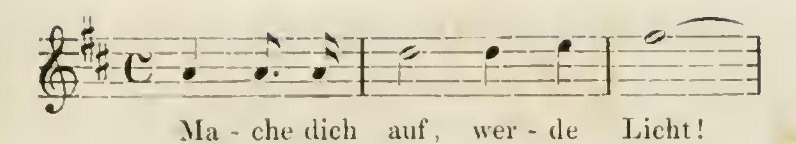


Er wendet sich zu einem Abschluss in *G*-moll, und nun kommt, vom Bass ganz wie vorher, von Alt und Sopran aber in veränderter Gestalt eingeleitet:

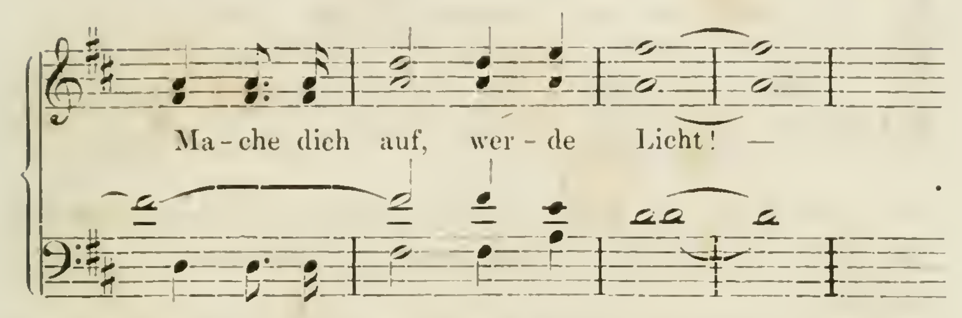


die Repetition des ersten Theils mit codaähnlichem Abschluss.
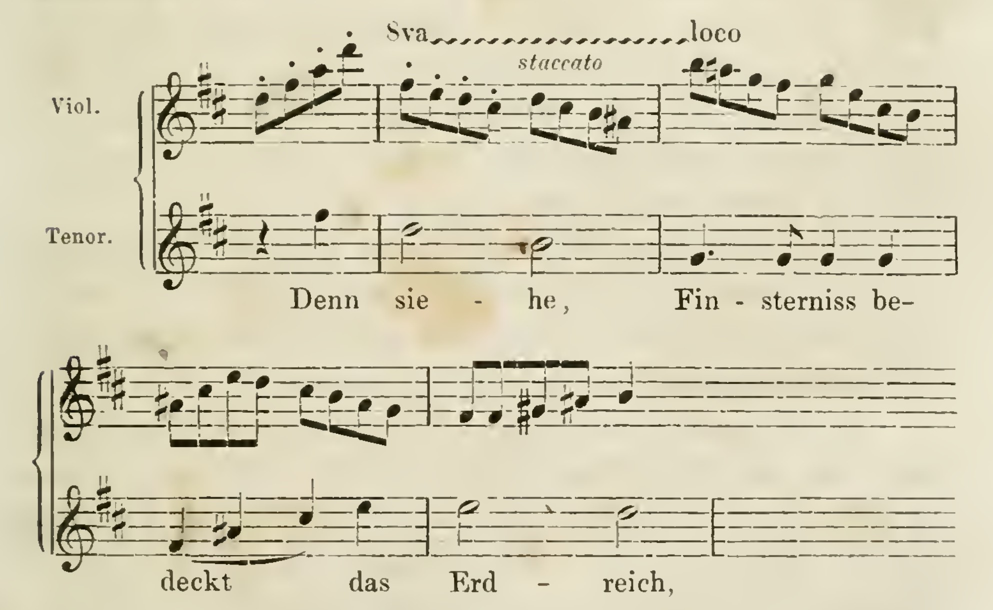
In dem prachtvollen Chor aus demselben Werke: »Mache dich auf, werde Licht« tritt die Fugirung in den Mittelsatz. Nach einer Orchestereinleitung in fortwährend gesteigertem, höchst kunstvoll angelegtem *crescendo* beginnt der Tenor allein:



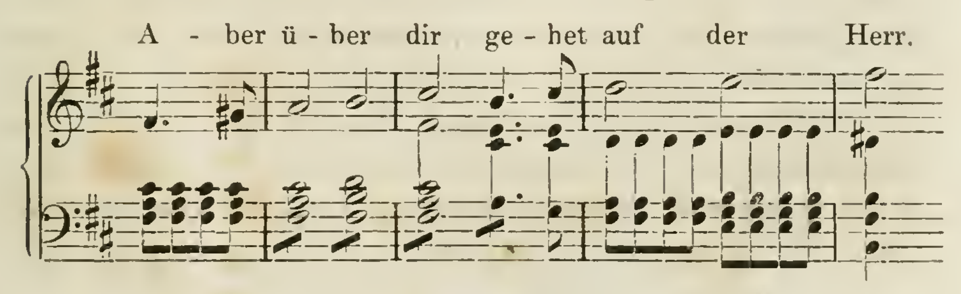
und ihm folgt der ganze Chor in Homophonie:
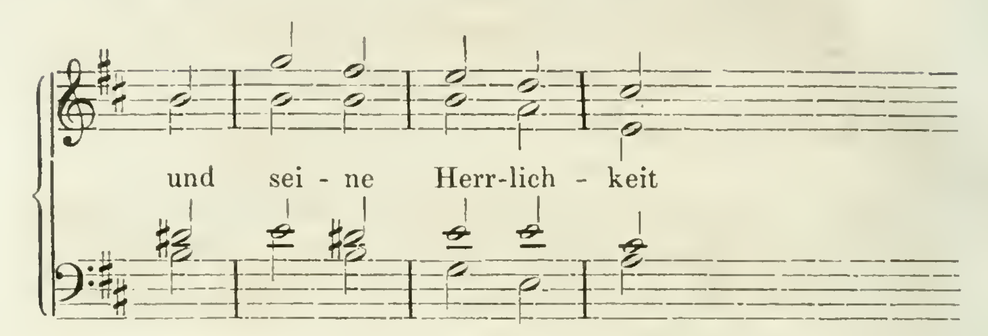


Der Sopran leitet ähnlich eine Parallelstelle hierzu ein, und der Satz wird nun so ausgeführt, dass er über die Dominante zurück zur Tonica kommt. Nun folgt in *H*-moll der fugirte Mittelsatz:



und schliesst in *Fis*-moll, worauf der Sopran fortfährt:



Es wird dann nach einem choralmässigen Satze:



der erste Theil in freier Weise wieder aufgenommen und nachdem er mit dem vorigen Satze verbunden ist, zu Ende geführt.
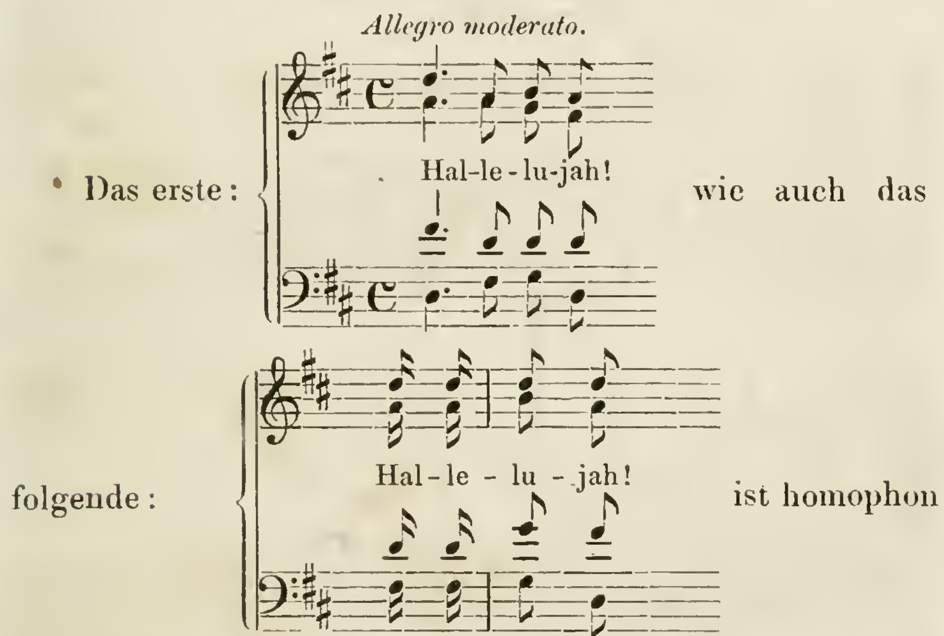
Die Contraste, in welchen die Theile untereinander stehen, haben sich offenbar aus der Natur der Sache ergeben; der Componist hat den Gegenstand lebendig ergriffen, und sucht ihn eben so lebendig vor das geistige Auge des Hörers zu führen, indem er über alle Mittel der Kunst, wie sie ihm der Aufgabe angemessen erscheinen, frei verfügt. Aus der Disposition, in welche man vor allen Dingen eingehen muss, hat man darum auf die Ausführung zurückzuschliessen.

Die Wahl der tonischen Mittel für solche Contraste müssen, damit sich diese nicht widersprechen, sondern gegenseitig heben, wieder aus der Einheit des Gegenstandes hervorgegangen sein.

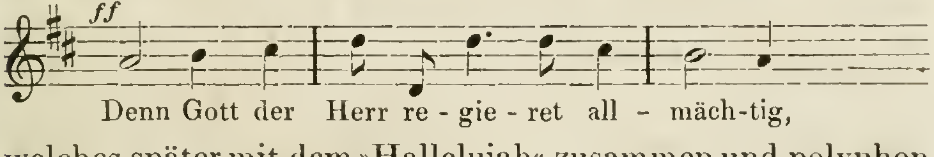
In den zuletzt angeführten Beispielen, welche sämmtlich einem Stile, dem geistlichen angehören, treten so als wesentlich contrastirende Ausdrucksformen hervor: die rein lyrische in der Homophonie, die frei lyrisch-dramatische in der Polyphonie und die gebunden lyrisch-dramatische in der Fugirung. In der ersten spricht sich mehr subjective, in der zweiten mehr objective, in der letzten durchaus objective Empfindung aus. Jede derselben hat wieder entweder eine blos rhythmisch-deklamatorische oder eine mehr figurative oder eine durchaus cantilenenmässige Behandlung erfahren, und danach ist die Auffassung entweder eine mehr verstän-

dige oder mehr phantasievolle oder eine gemüthstiefe gewesen. Möge dieser Fernblick in den Toninhalt der Formen hier erlaubt sein, um zu zeigen, welch eine Tiefe ihnen innewohnen kann und dass die Ausdrucksweisen schon den Fingerzeig zu deren Ergründung enthalten.
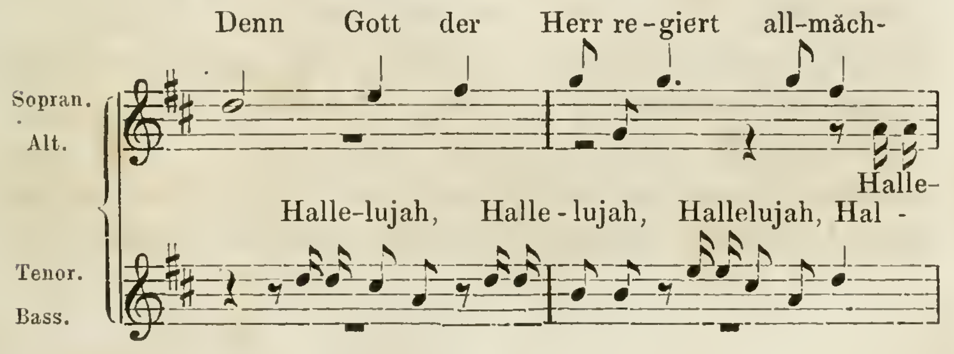
Eine kurze Analyse von Händel's Chor aller Chöre, dem unübertroffenen »Hallelujah« aus dem »Messias«, in welchem sie sich fast alle finden, wird dies verdeutlichen.
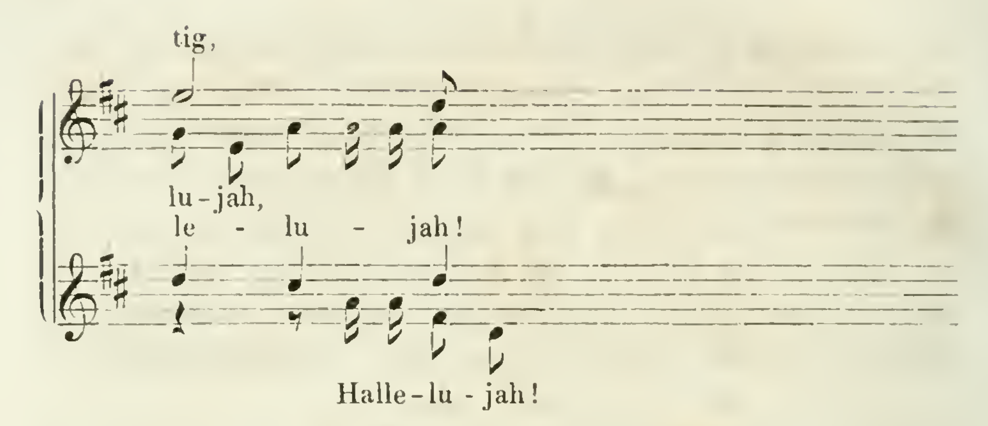


Das erste: wie auch das folgende: ist homophon und zwar lyrisch-deklamatorisch behandelt; ein Jubelruf der ganzen Christenheit. Das anfangs *unison* vom Chor gesungene Thema:
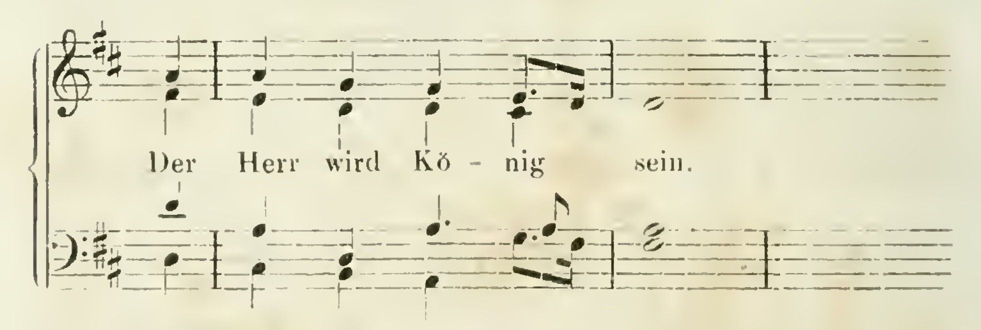


welches später mit dem »Hallelujah« zusammen und polyphon ausgeführt wird:



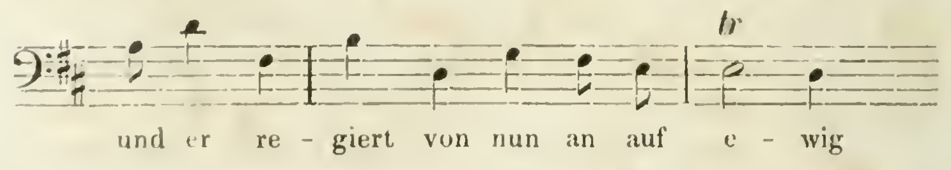


hat einen frei-lyrisch-dramatischen Ausdruck erhalten. Die Majestät Gottes tritt besonders durch das *Unisono* des Chors und den Octavensprung im Thema vor die Phantasie des Hörers und mit dem erneuten Anstimmen des »Hallelujah« überbietet sich Alles in dem Lobgesang Gottes. Rein lyrisch ist der homophone Mittelsatz:
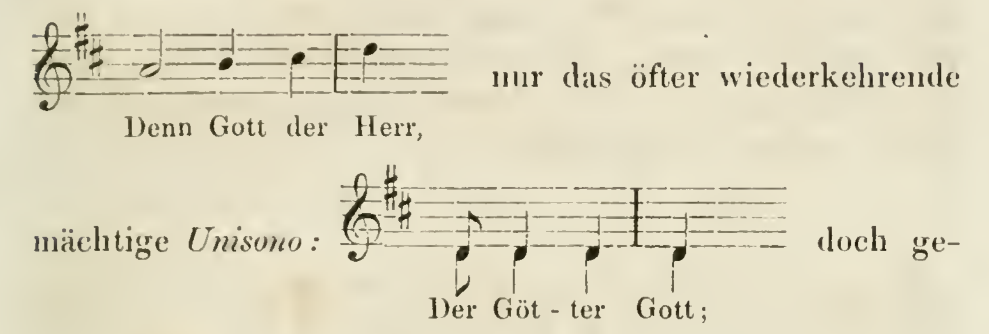


Der ganze Chor stimmt einmüthig in die hymnusartige Auffassung dieser Stelle mit ein. Nicht die Majestät Gottes, sondern seine Anbetung gewinnt hier Ausdruck.

Das gleich fugirte:



erscheint gebunden-lyrisch-dramatisch. Hier giebt das Thema an sich in seinen mächtigen Sextenschritten, so wie auch seine fugirte Behandlung der Phantasie ein Bild von der Grösse und Herrlichkeit Gottes. Alle Stimmen betheiligen sich zur Ausführung dieses erhabenen Bildes.

In dem weiteren Verlaufe des Stückes, in welchem sämmtliche Themen, mit Ausnahme des dritten, zu einander geführt werden, erinnert an das ihm analoge:
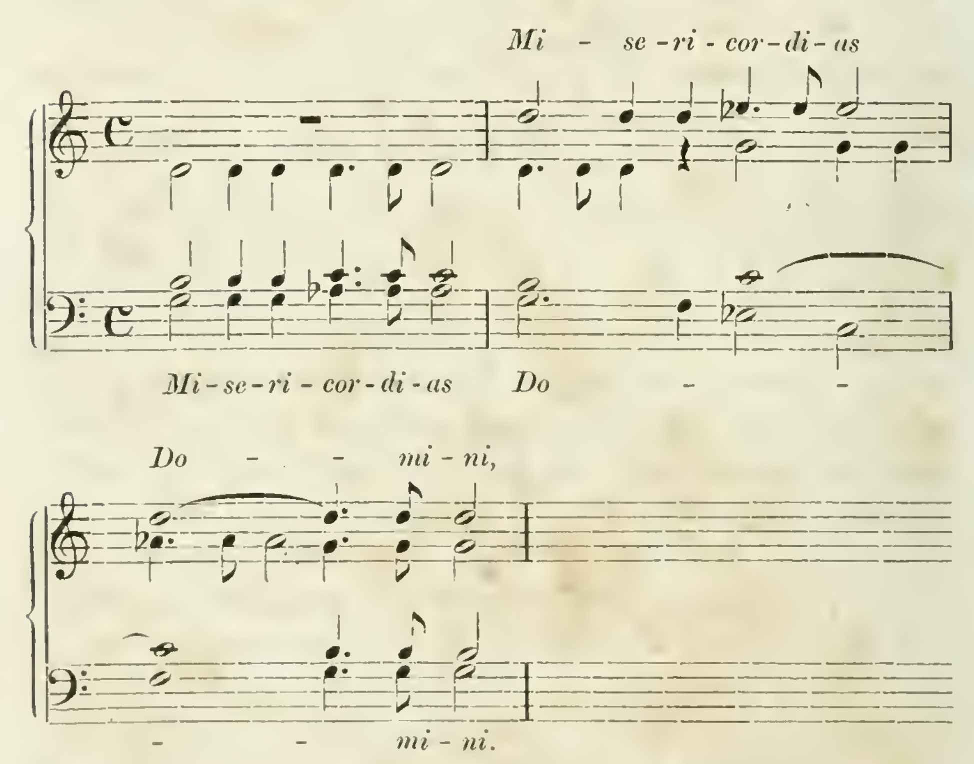


nur das öfter wiederkehrende mächtige *Unisono:* doch genügt diese rhythmische und selbst rhythmisch freie Gestalt desselben, um die Contraste zu einer einheitlichen Wirkung zusammenzuführen, so dass in der Wiederkehr des homophonen »Hallelujah« am Schlusse die dreitheilige Anlage der Composition zur abgerundetsten Ausführung gelangt ist. Der Componist mag vielleicht bei der Wahl der Ausdrucksmittel nicht mit dem Bewusstsein ihrer psychologischen Bedeutung zu Werke gegangen sein. Dies würde die Wahrheit des darüber Gesagten aber durchaus nicht aufheben; es würde nur aufs Neue die alte Erfahrung bestätigen: dass durch die fast instinktiv zu Werke gehende Schöpfungskraft des Künstlers längst frisches Leben im Kunstwerk gewonnen haben müsse, was später erst von der Theorie erkannt und wissenschaftlich begründet wird.

Durch die Kenntniss dieser Mittel ist aber dem Urtheilenden ein höchst wichtiger Maassstab für die nachhaltige Wirkungsfähigkeit einer Composition gegeben, und der Componist gewinnt offenbar dadurch an Fülle einheitlicher Gedanken.

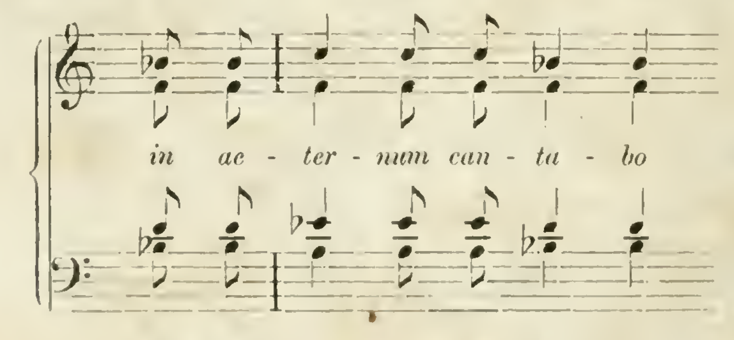
Namentlich zeigt sich diese Art der Themenerfindung bei Compositionen ergiebig, die sich über wenige Worte ausbreiten sollen.

So liegt in dem oft componirten »*Misericordias Domini cantabo in aeternum*« (die Barmherzigkeit des Herrn will ich singen in Ewigkeit) zwar der Gegensatz von *misericordias* und *cantabo* sehr nahe, jedoch kann dadurch, dass

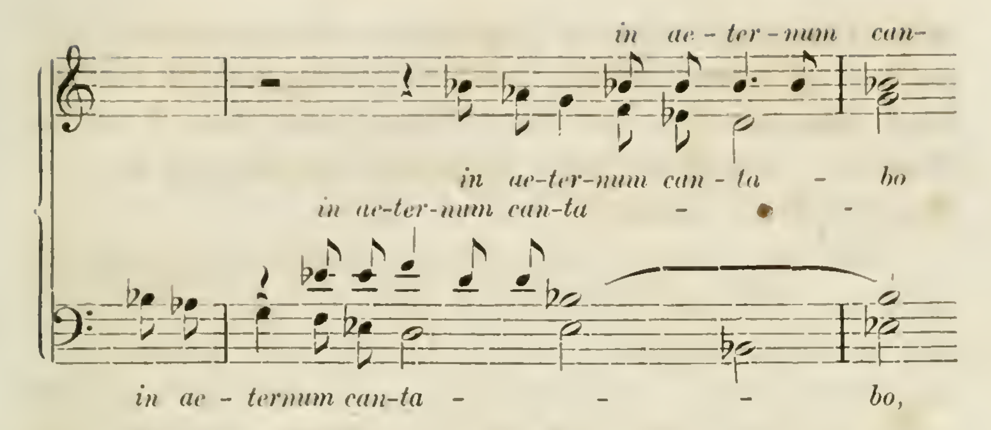
eine mehr lyrische oder lyrisch-dramatische Auffassung stattfindet, eine ganz neue Behandlungsweise derselben Worte eintreten. Durante nimmt z. B. in seiner achtstimmigen Composition dieses Offertoriums das *misericordias* von der rein lyrischen Seite. Er legt die Erfindung in den Bass, lässt dann Alt und Tenor homophon hinzutreten und den Sopran später den Alt imitiren:
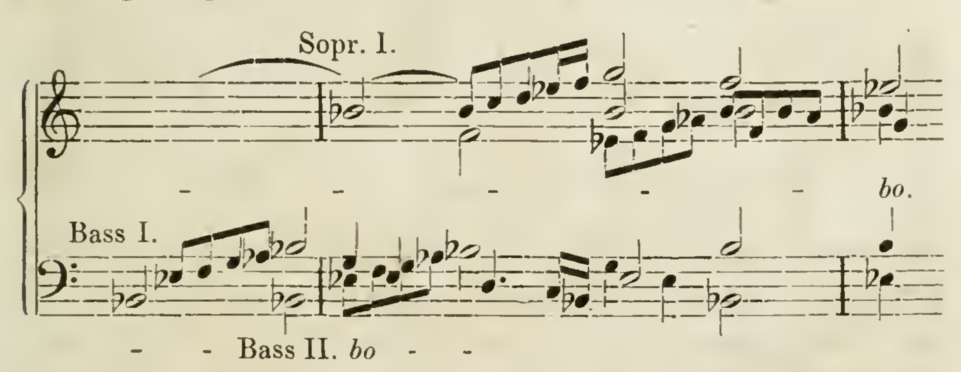


Beide Chöre wechseln so in gesteigerter Modulation ab. Hierauf erfährt das:



eine mehr lyrisch-deklamatorische Behandlung, die aber bald einer andern, frei lyrisch-dramatischen Platz macht:



Der Gegensatz des *cantabo* hat also in sich einen neuen Gegensatz erhalten. Aber auch dieser genügt dem Componisten erst dann, als er zu dem Ausmalen des *cantabo* selber gelangt:



So erreicht er in dramatischer Weiterführung den Culminationspunkt des Stückes. Bei der Wiederaufnahme des Anfangs wird nun nicht blos die Symmetrie in der Architektonik der Form, sondern auch die Wiederkehr der Lyrik des Inhaltes angenehm empfunden und so ist in der Parallele des dritten Theils das Heraustreten des »*cantabo*« wieder gerechtfertigt. Bekanntlich ist in neuerer Zeit die oftmalige Wiederholung von Wörtern in einer Vocal-Composition angefochten worden. Das eben angeführte Beispiel zeigt wohl genügend, wann eine solche psychisch zu rechtfertigen und wann sie zu beschränken ist.

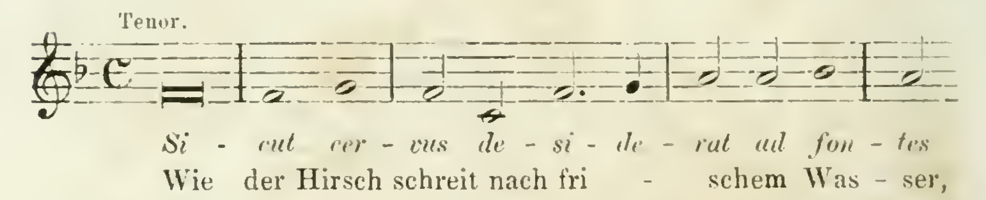
Oft liegt eine andere Auffassung desselben Wortes auch schon sprachlich sehr nahe, und hierdurch kann sich ebenfalls die Wiederholung motiviren.

Auf dies genauere Eingehen und Auslegen der Worte

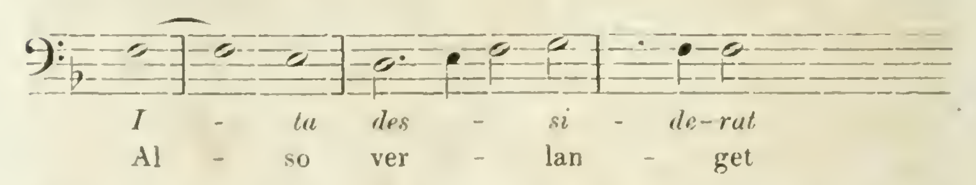
ist die Form der Motette gegründet. Ihr Name leitet sich von *mot* oder *motto* (Wort) her, indem ein Spruch aus der Bibel oder ein Vers aus dem Gesangbuche fast Wort für Wort oder wenigstens Satz für Satz musikalisch behandelt oder ausgelegt werden.

Man hat mehrere Arten dieser Composition zu unterscheiden. Die eine führt einen solchen Spruch so durch, dass die Sätze sich aneinander reihen, nicht mit einander verschmelzen. Palestrina's vierstimmiges »*Sicut cervus desiderat*« (wie der Hirsch schreit), das von dem Berliner Domchor in den liturgischen Andachten der Passionszeit gesungen wird, ist ein Beleg hierfür.

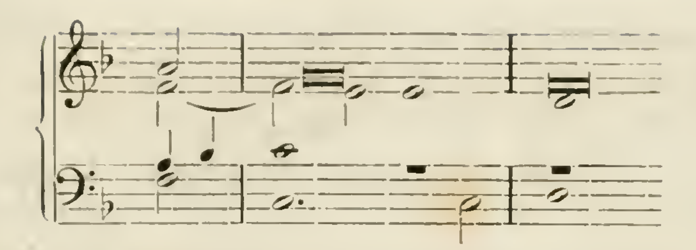
Der erste Satz über das Thema:
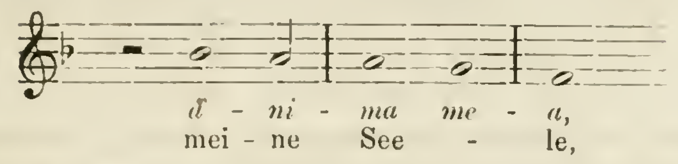


ist fugirt, indem jedoch der Bass das vom Sopran vorgetragene Thema nicht auf der Dominante, sondern auf der Tonica beantwortet. Das Thema selbst ist höchst ausdrucksvoll, und — was bei Palestrina selten der Fall ist — mehr subjectiv, als objectiv lyrisch. Nach einem Abschluss auf der Tonica tritt, indem der Alt die Bewegung des Tonstückes ohne Unterbrechung fortführt, der Bass mit dem zweiten Thema auf:



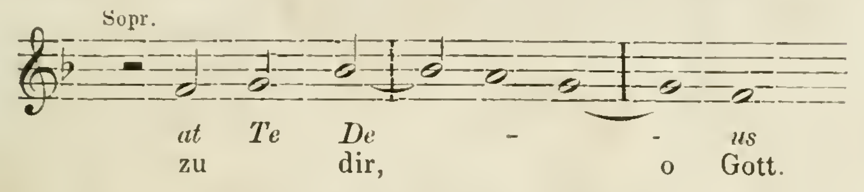
welches hier bereits nach der sich später herausstellenden Wendung zum Schlusse wiedergegeben ist. Es hat mehr objectiv lyrischen Charakter. Statt des Abschlusses seiner Ausführung in der Tonica, welcher wieder vollkommen vorbereitet ist, tritt ein Trugschluss ein:



und der Tenor fährt mit dem dritten Thema fort:

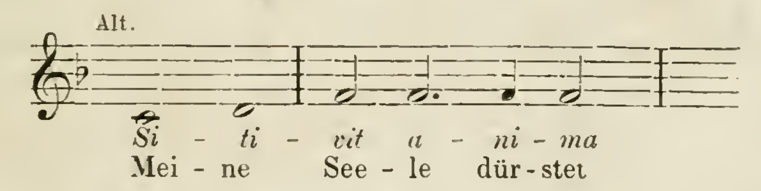


einem Thema, das nur durch die Ausführung zu einiger Bedeutung kommt, indem es sich mit dem folgenden:

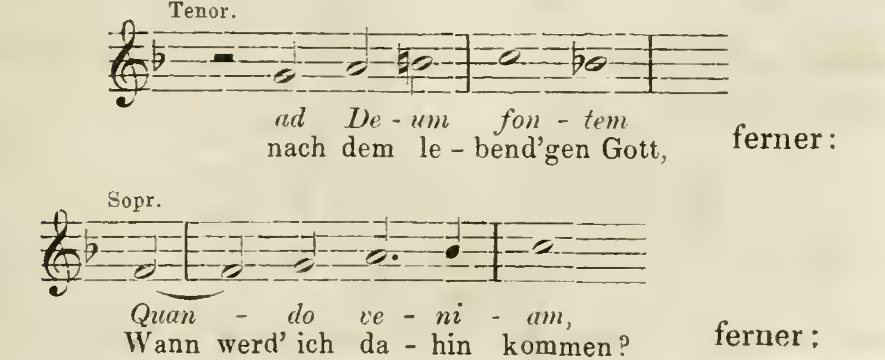


ungleich bedeutenderen verbindet, welches wieder lyrisch objectiv gehalten ist. Mit diesem Satze endet der erste Theil der Composition plagalisch auf der Tonica.

Den zweiten Theil eröffnet die Ausführung des Thema's:
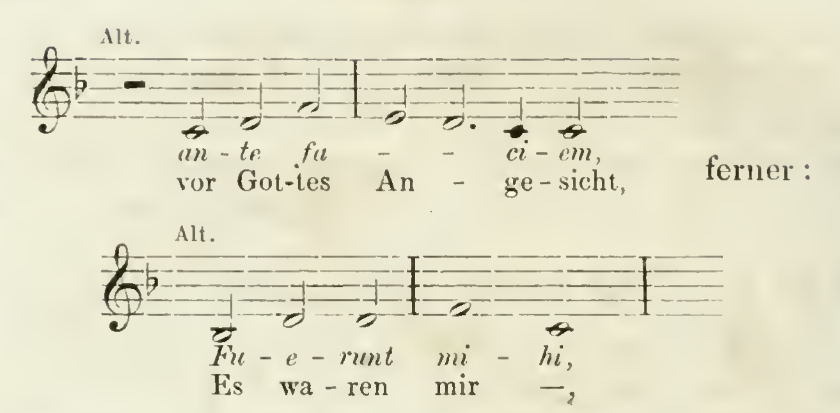


und in ununterbrochener Folge reihen sich diesem an: das Thema
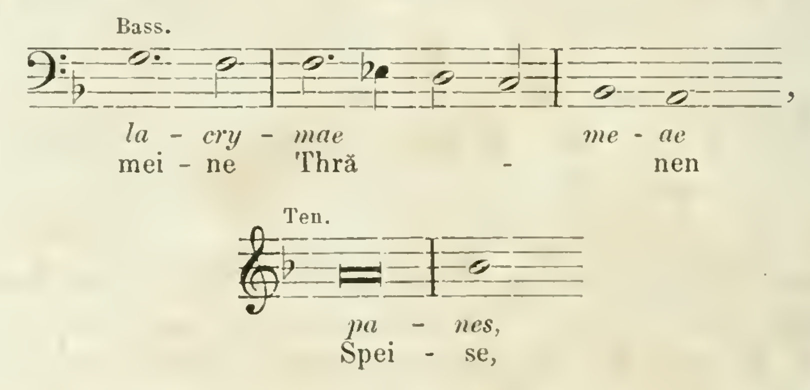


ferner:

ferner:

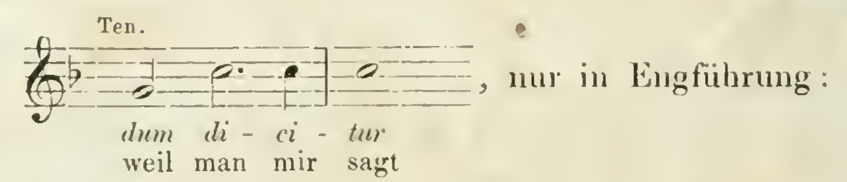


ferner :

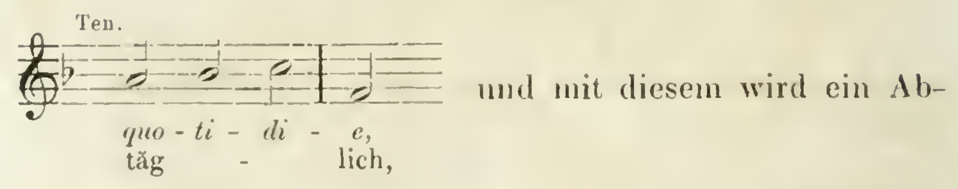
sämmtlich in grösserer Ausdehnung behandelt; ferner wird kurz ausgeführt:



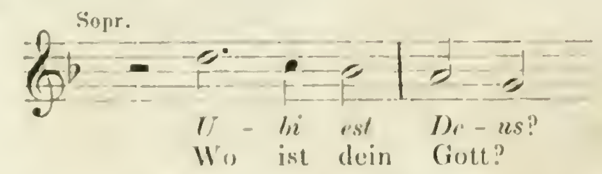
letzteres in enggeführter Gegenbewegung,



, nur in Engführung :



und mit diesem wird ein Abschluss in der Unterdominante erreicht. Nun folgt, wieder weiter ausgeführt:



mit welchem, indem sich das vorige *dum dicitur* an das-

selbe anschmiegt, die Composition zum vollen Abschluss auf der Tonica kommt.
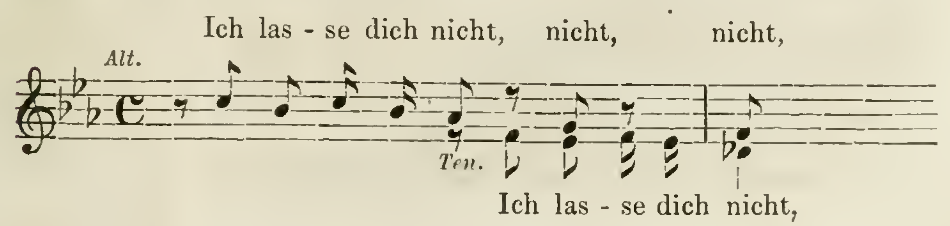
Aus der in kurzen Zügen hingestellten Anlage dieser Motette ergiebt sich, dass sie an einer Ueberfülle von Themen leidet, und dass es ihr für die Länge der Ausführung doch an hervortretenden Gegensätzen fehlt. Das erste Thema ist offenbar das interessanteste, und mit dem ersten Theil könnte überhaupt das Tonstück schliessen. Von dem Domchor wird es auch gewöhnlich nur bis hierhin vorgetragen.

Indem nun der Componist den Worten weiter folgt, und so zu zehn verschiedenen Themen gedrängt wird, bemüht er sich, so kurz wie möglich zu sein. Dabei hat aber die Klarheit und Eindringlichkeit des Satzes eingebüsst; und so tritt er auch an Wirkung gegen den ersten offenbar zurück. Wahres Interesse erhält er erst wieder mit dem letzten Thema:

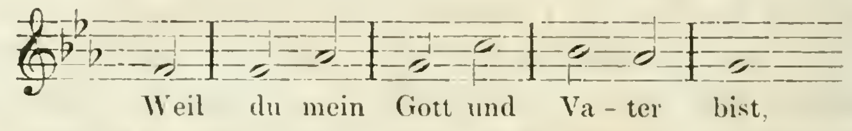


Um nun hier gerecht zu sein, müssen wir das Werk von dem Standpunkte Palestrina's beurtheilen. Ihm kam es nämlich vor Allem darauf an, den Kirchenstil zu wahren und dieser musste ihm, der Gefahr gegenüber, dass sonst alle Musik aus der Kirche verbannt werden könnte, höher stehen als das der Erfindung speciell geschenkte Gefallen der Hörer.

Ursprünglich ist die Motette aus der Einheit des *Cantus firmus* hervorgegangen, welcher der ganzen Gemeinde bekannt war. In dieser Art ist sie auch in die protestantische Kirche übergegangen. Als Beispiel sei die von Einigen Seb. Bach, von Anderen Johann Christoph Bach zugeschriebene herrliche Motette: »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn« angeführt. Ein fugirter Satz über das lyrisch-deklamatorisch erfundene Thema:
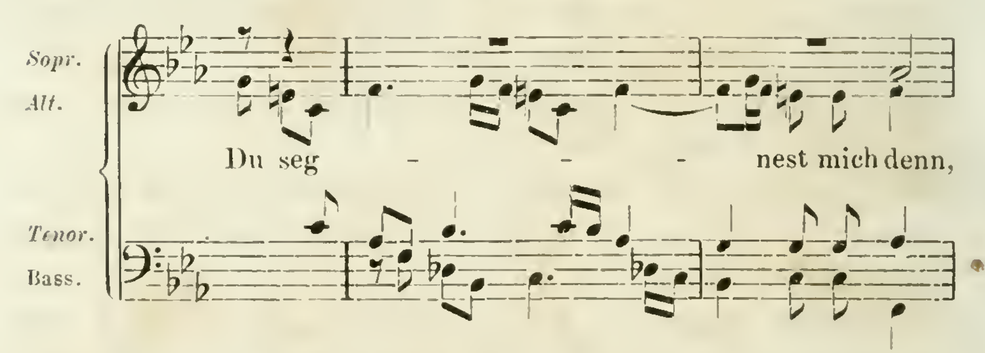


in welchem die emphatische Wiederholung des »nicht« auffällt, die wohl aus dem Geiste der damaligen Zeit zu entschuldigen, doch schwerlich psychisch, noch sprachlich zu rechtfertigen ist, führt nach wenigen Takten zu dem Eintritt des Choral's im Sopran:

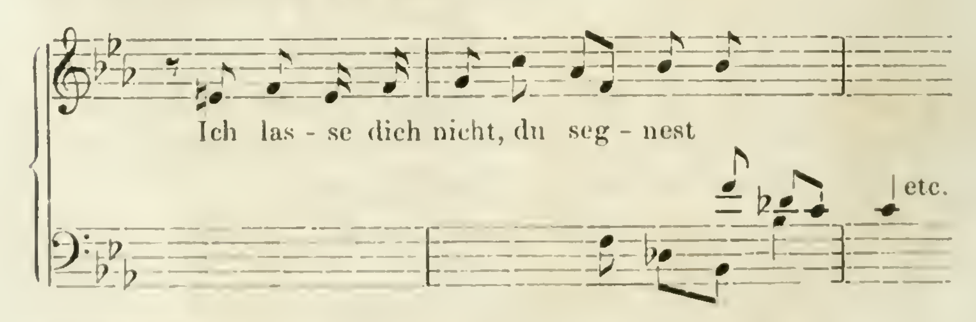


(nach der Melodie: »Warum betrübst du dich, mein Herz«*).

An sich ist der Choral schon der am meisten objectiv-lyrische Ausdruck des Erhabenen; durch die höchst sinnreich ihm untergelegten Worte erscheint er hier aber auch als Gegensatz des Vorigen. Genau betrachtet, bildet er die Einheit, auf welche sich das erste Thema ebenso gut zurückbezieht, als das folgende zweite:

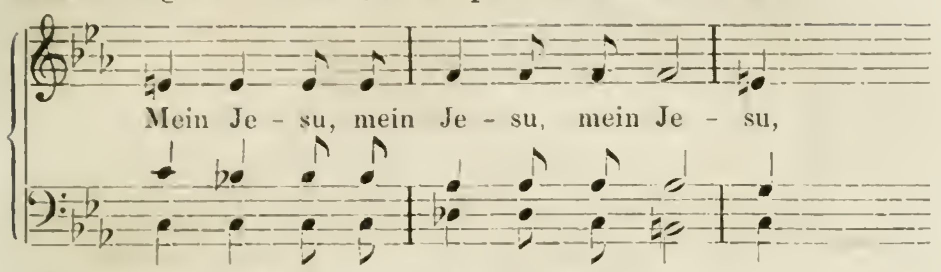


welches bis zu gewissem Grade auch lyrisch-objectiver erfunden und gleich in imitatorischer Engführung behandelt ist. Während der *Cantus firmus* nun weiter fortgeführt wird, kehrt das erste Thema wieder, erscheint dann in Umkehrung und verbindet sich mit dem zweiten:



*) Dieser Choral soll später erst hinzugefügt sein.

Darauf folgt ein kurzer, homophoner Zwischensatz:

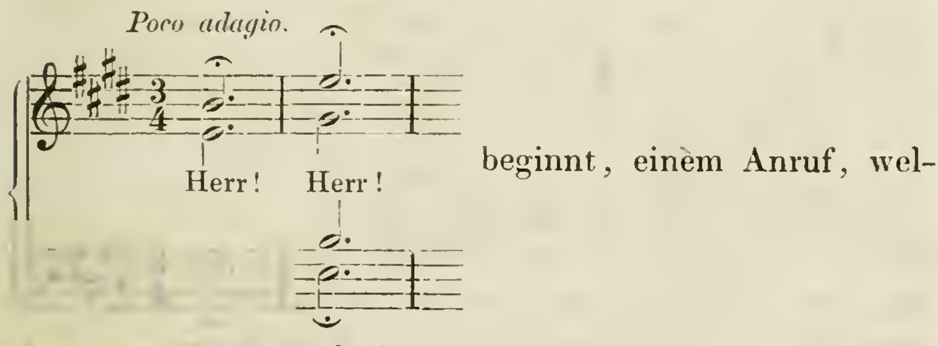


und ungefähr ebenso, wie zu Anfang, nur in veränderter Gruppirung der Stimmen folgen sich die beiden ersten Themen, von denen dann das: »Du segnest mich denn« allein, sich gleichsam an den Erlöser anklammernd, den Schluss bildet.

Aus der Disposition geht schon hervor, zu welcher Wirkung die Composition durch die einheitvolle Beziehung der Gegensätze kommen müsse.

In der dritten Art der Motette stellt sich eine ähnliche Architektonik ohne Choral hin. Haydn's: »Herr, der du mir das Leben« ist ein Meisterstück dieser Art.

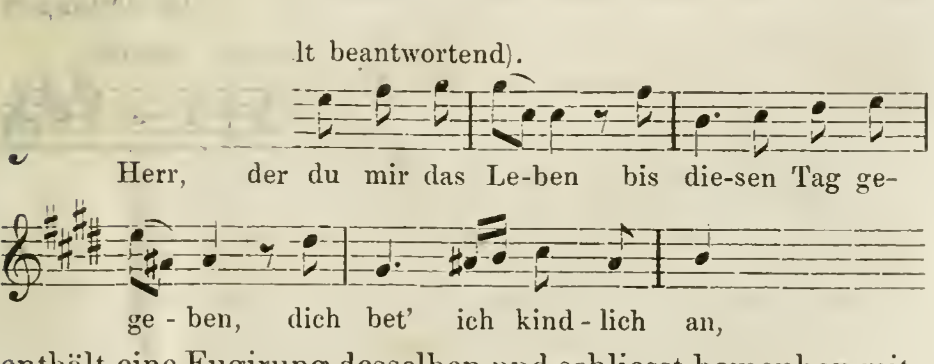
Der erste Theil, welcher mit dem homophonen Anruf:
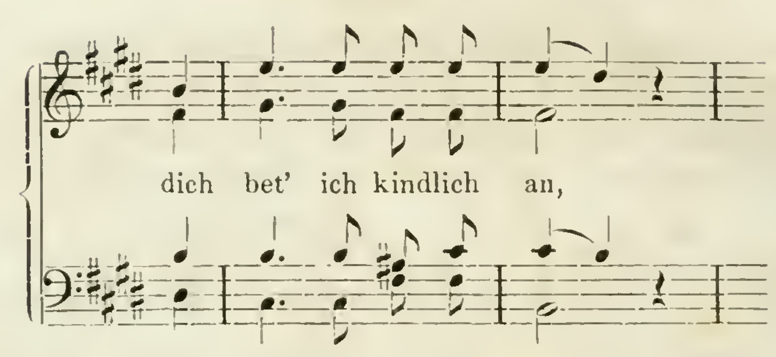


beginnt, einem Anruf, wel-

...uch in das nachfolgende Thema über-

...lt beantwortend).
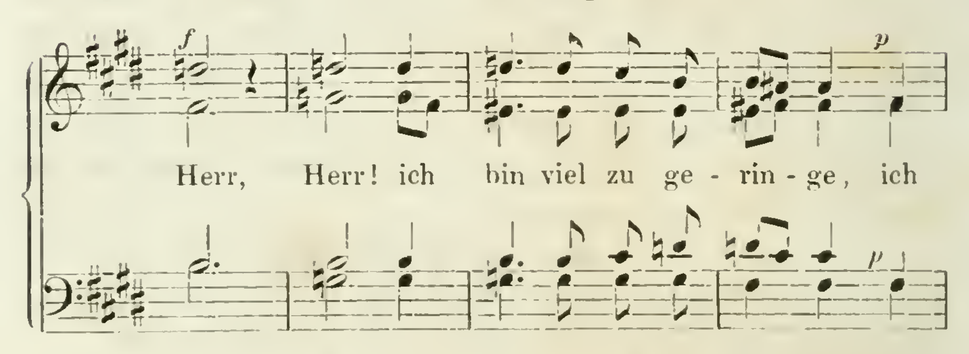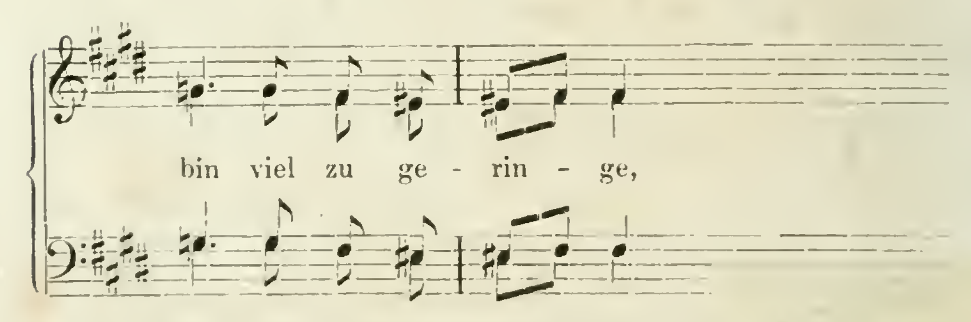


enthält eine Fugirung desselben und schliesst homophon mit:



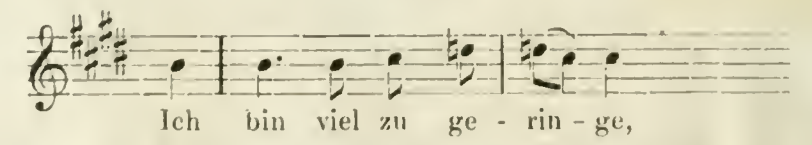
auf der Dominante.

Der Mittelsatz ist fast nur homophon:
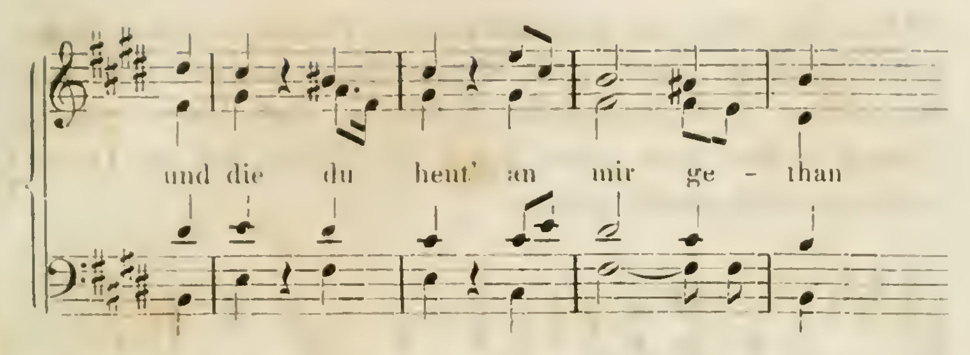




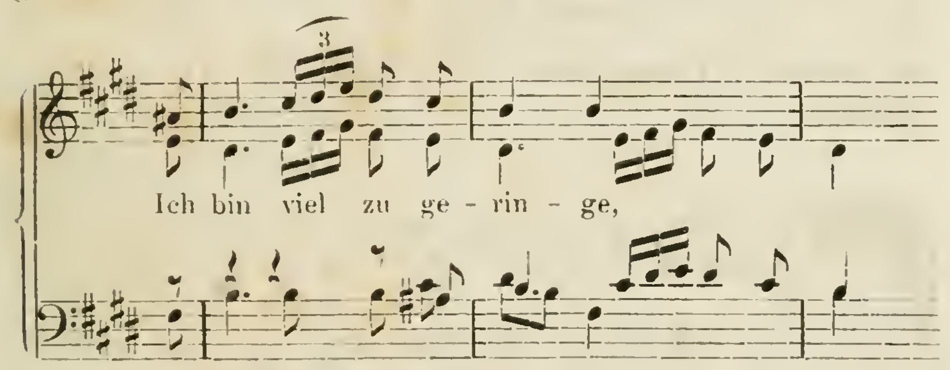
und hier zeigt sich sowohl in der frappante
kungsvollen Modulation, als in der Gegenü
heftig accentuirten und sanft verschmelzend
ein Tonfarbengegensatz, in welchem
durch die dem Tenor anvertraute Melodie:



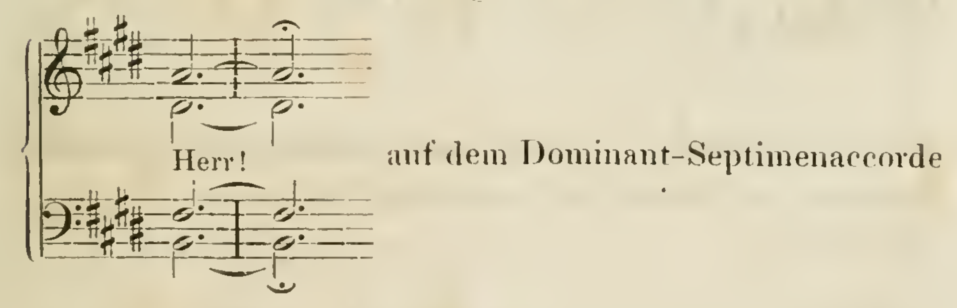
lyrisch subjective Erfindung bekundet. Das pausendurchbrochene, gleichsam hingestammelte:



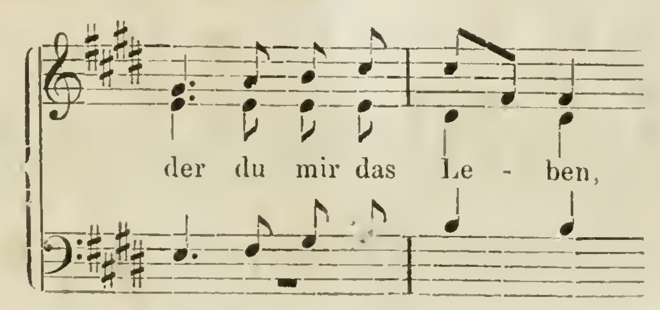
im *sotto voce*, dem wieder ein auf zwei Fermaten endendes *Forte* vorhergeht, bestätigt dies. Das Thema wird, theils durch Variation, theils durch Imitation anmuthvoll weitergeführt:
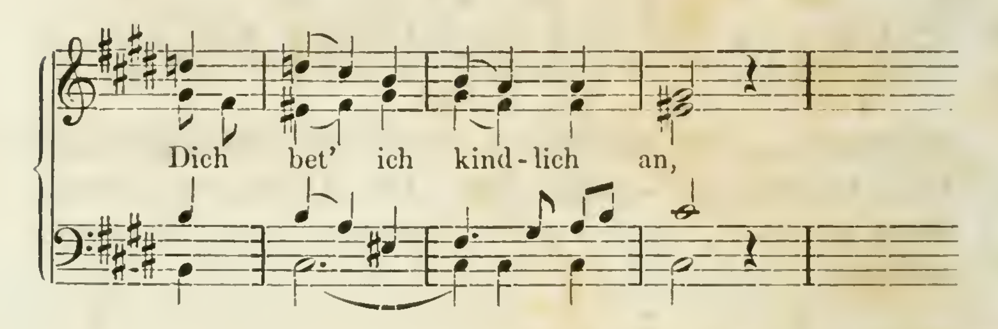


und nach einer Unterbrechung durch den erneuten Anruf:



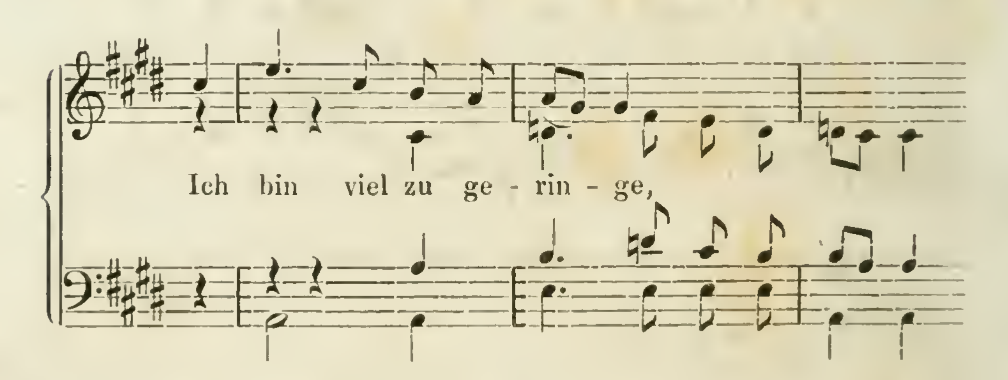
auf dem Dominant-Septimenaccorde erscheint das erste, anfangs fugirte Thema in homophoner Behandlung:
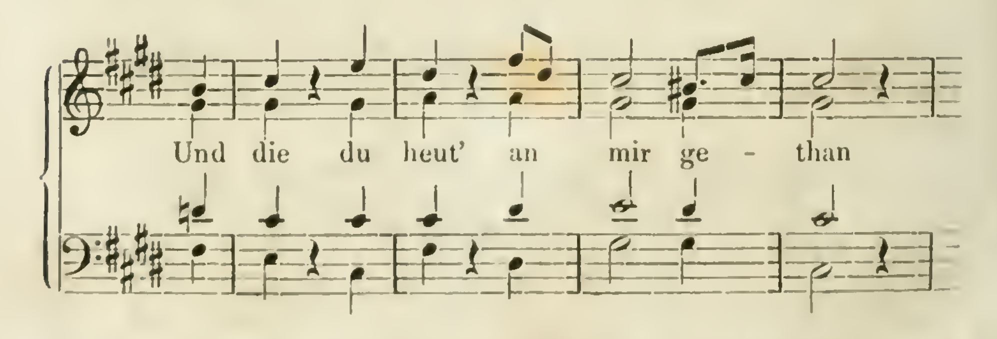


Es hat also einen der gegensätzlichen Tonfarbe entsprechenden Charakter, nämlich der allgemeinen Uebereinstimmung der bisher individualisirten Stimmen, erhalten. Dieser Charakter tritt noch mehr durch die Modulation zur Dominante von *Fis*-moll hervor:



auf welche die Harmonie der Unterdominante zu dem weitergeführten:
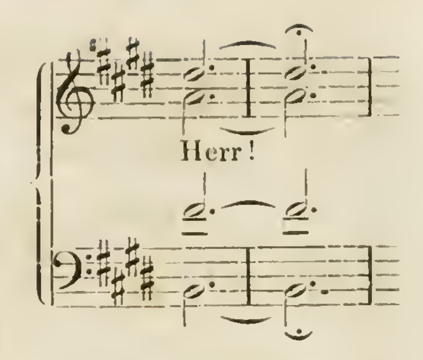


einen tiefen Eindruck macht, dem analog auch die Modulation bis zu dem wieder pausendurchbrochenen Abschluss auf *Cis*-moll:
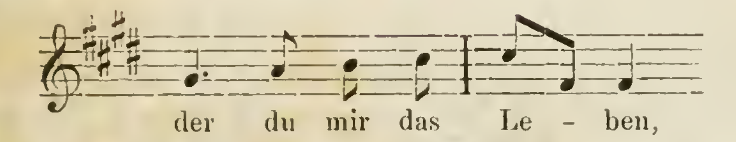


angelegt ist. In harmonischer Ueberschreitung führt nun
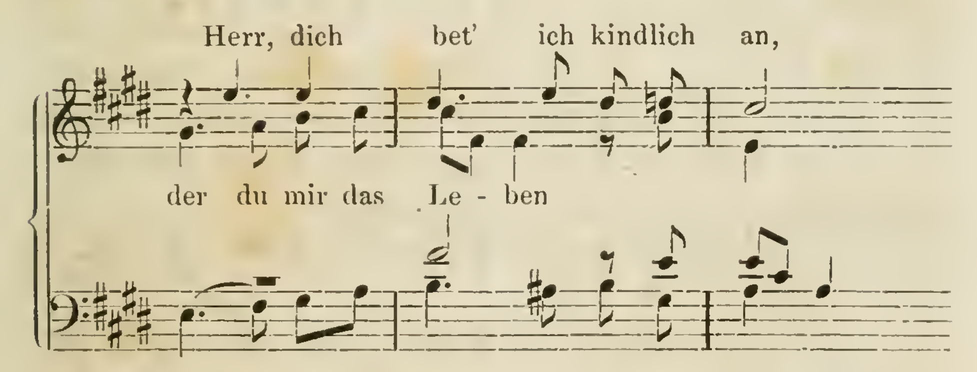
der nochmals wiederholte Anruf:
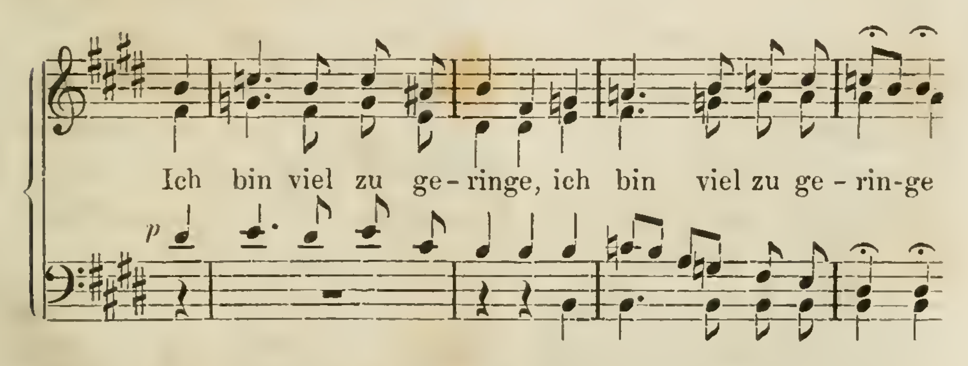


mit kraftvollem Aufschwung in den dritten Theil hinein. Dem lyrisch-objectiven:
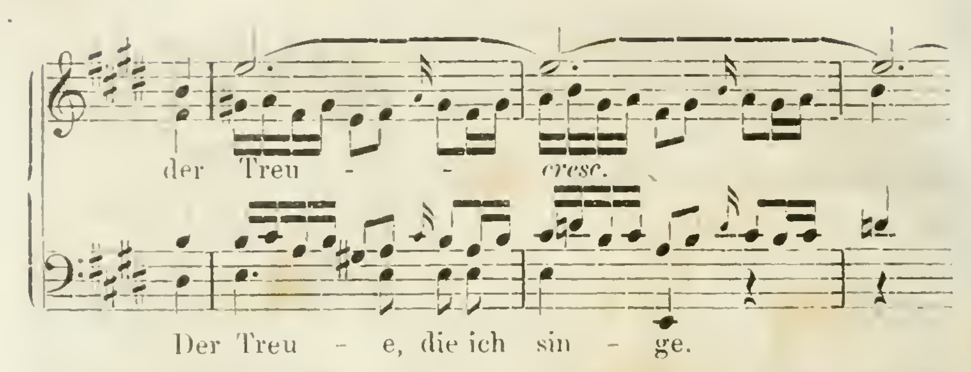


welches dem Alt übergeben ist, stellt sich nun als contrapunktischer Gegensatz das lyrisch-subjective Thema gegenüber:



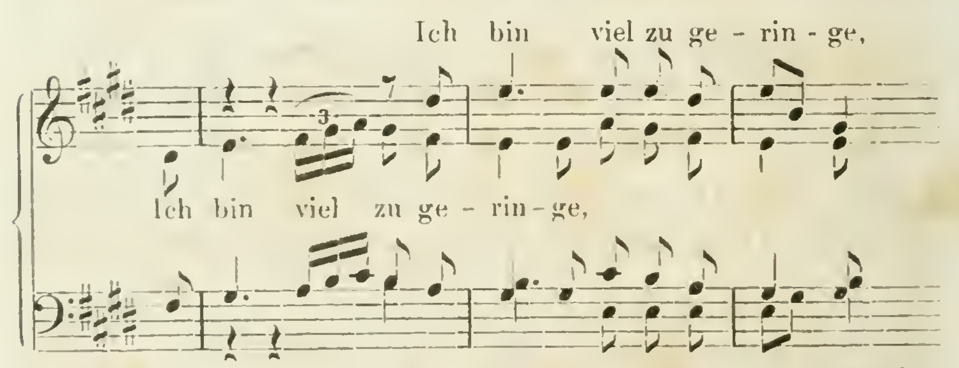
und auf den Ausdruck der höchsten Demuth in dem wieder homophon gehaltenen:
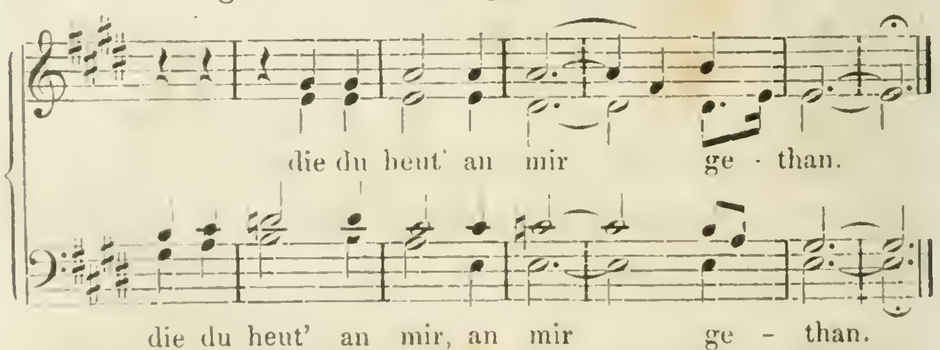


wird nun die Treue Gottes in wahrem Jubelton gesungen:



In dieser Empfindung schliesst das Stück jedoch nicht. Es kehrt zurück zu dem kindlich anmuthsvollen:



das hier jedoch von der Dominante zur Tonica transponirt, also in einem weit ruhigeren Tone erscheint, und in frommer, demuthvoll-ergebener Stimmung schliesst es leise verhallend:



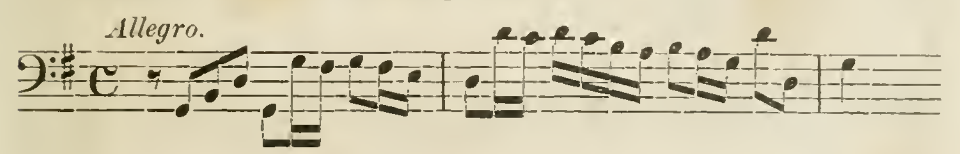
Diese Composition, welche ein musikalisches Kunstwerk ersten Ranges genannt werden darf, legt wohl das beredteste Zeugniss dafür ab, zu welcher Wirkung die contrapunktische Composition in der modernen Kunst durch die Anwendung ihrer so reichen Mittel gelangen könne.

Alle übrigen Arten der Motette lehnen an eine oder die andere der aufgeführten an. Manche, in kleinerem Rahmen gehalten, ergehen sich oft nur in Imitationen; so z. B. die

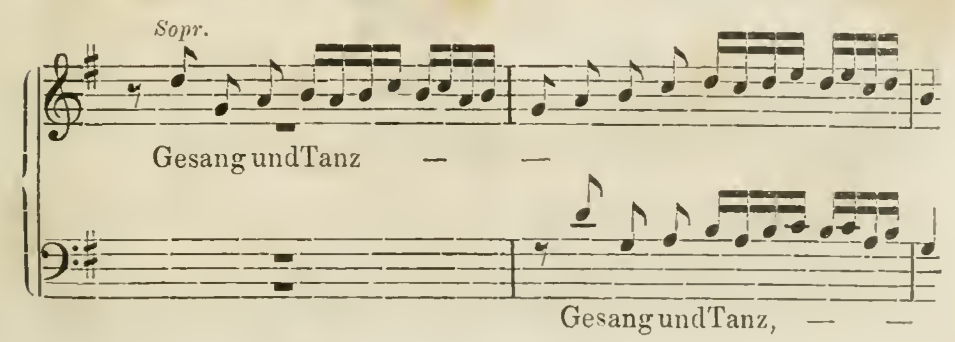
meisten von Bernhard Klein, und in andern waltet selbst in den Gegensätzen Homophonie vor. Es findet sich sogar, wenn die Worte den Psalmen entnommen sind, der Name »Motette« für diese Form in »Psalm« umgewandelt. Auf der andern Seite haben sie sich beide zu cyklischer Gestalt erweitert; indem mehrere Tonstücke: Chor, Arie, Choral, Fuge u. s. w. ein grösseres Ganzes bilden, meistens mit Orchesterbegleitung ausgestattet. Hierauf näher einzugehen, muss den Vorträgen über Toninhalt überlassen bleiben.

Erwähnt sei noch, dass früher auch weltliche Texte eine ähnliche musikalische Behandlung erfuhren: die Madrigale (nach Einigen von *material*, dem vorwaltend Stofflichen des Inhaltes so genannt, nach Anderen von *mandra* (Heerde) abzuleiten, das Idyllische desselben bezeichnend). Unter Haydn's Motetten gehören einige ebenfalls dieser Gattung an, ohne ihren Namen zu tragen; z. B. »Freunde, Wasser machet stumm« u. s. w. und »Eheliche Sympathie.»
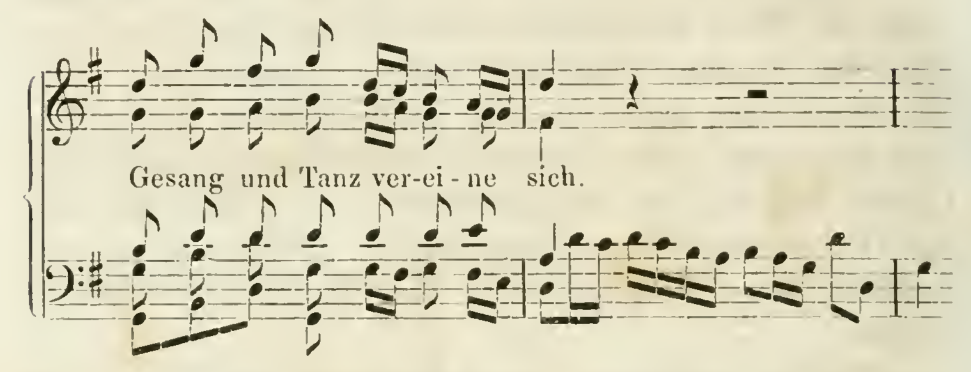
Sobald die Einheit verschiedener Themen durch eine fortwährend wiederkehrende charakteristische Melodie des Basses vertreten ist, entsteht der Basso ostinato (der »eigensinnige« Bass). Der Chor der Priester Dagons aus Händel's »Samson« ist so componirt. Das Thema des Basses:



in das anfangs das Orchester unison einstimmt, kehrt gleich in harmonischer Behandlung wieder. Während der Chor in canonischer Nachahmung einsetzt:

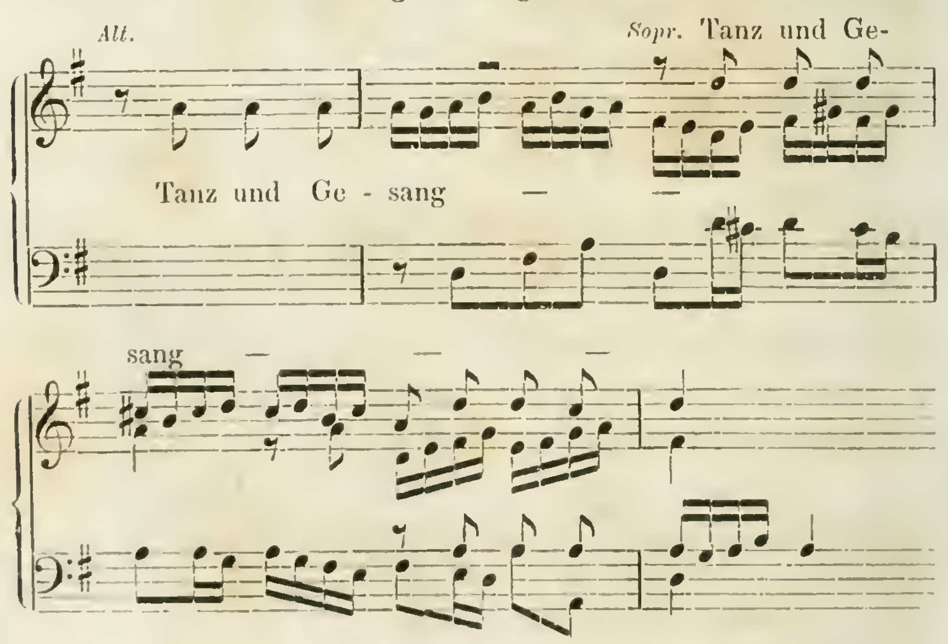


schweigt der Bass; sobald er aber homophon schliesst, tritt letzterer wieder hinzu:
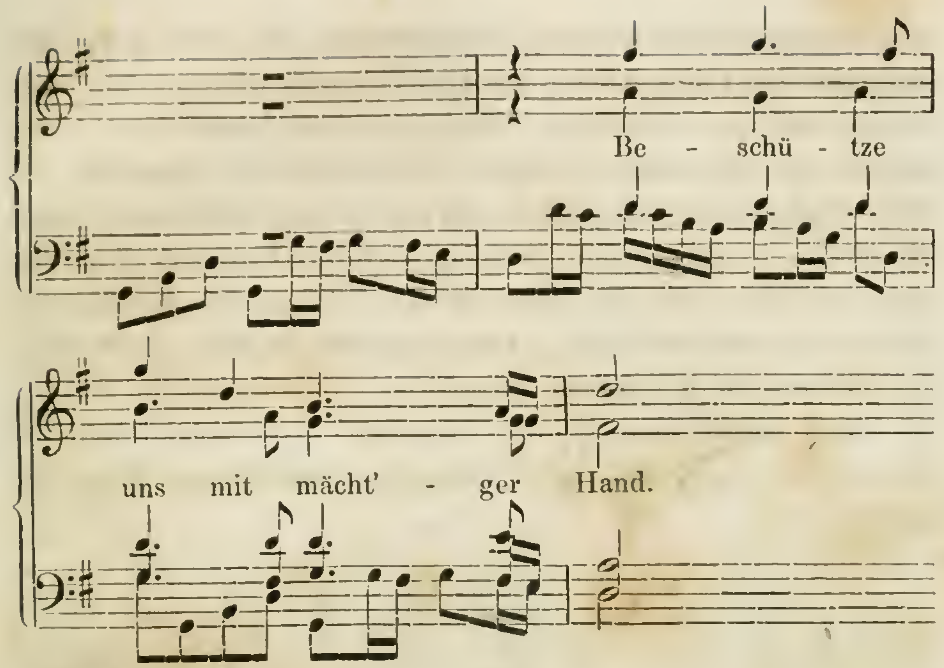


Der Chor gewährt nun dem Bass durch Pausen und öfter wiederkehrende Abschlüsse Gelegenheit, sich zur Geltung zu bringen. So wird durch einen plagalischen Schluss die Dominante gewonnen, auf welcher der Bass mit seinem ausnahmsweise dahin transponirten Thema weiter fortfährt, und nachdem sich die Tonart derselben vollständig festgestellt hat, der erste Theil mit authentischem Schlusse endet.

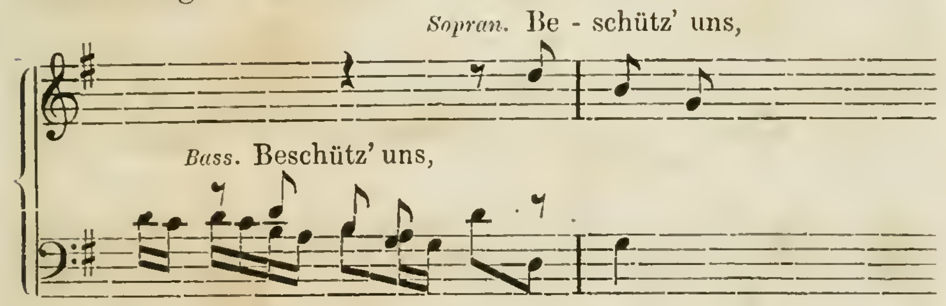
Der zweite Theil beginnt fugirt mit dem Chor-Thema:
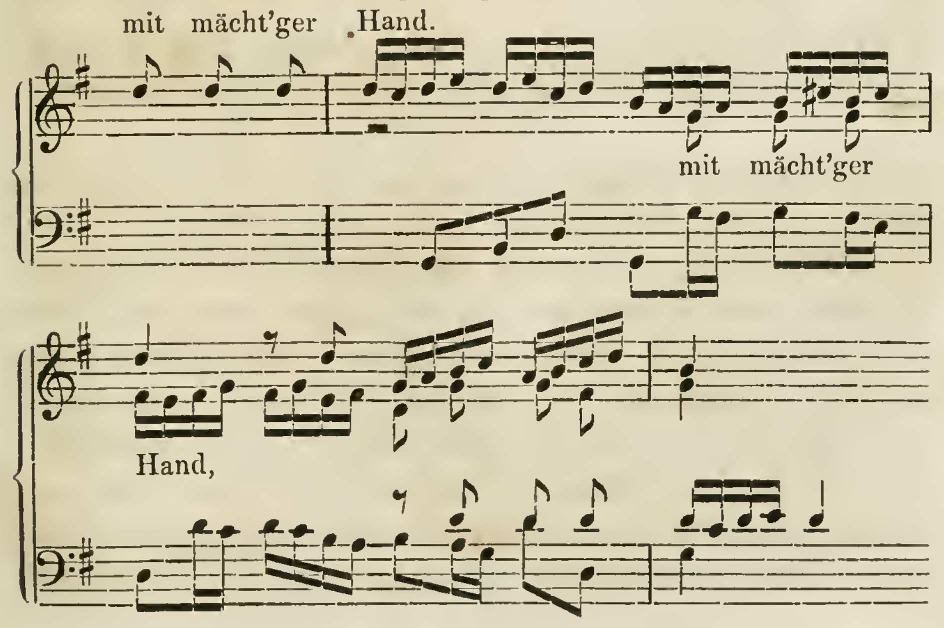


indem der *ostinato* dazu das Gegenthema bildet. Nach bald erfolgendem Abschlusse lenkt der Bass zur Tonica zurück, und nun tritt der Chor mit homophonem Gegensatze auf:



Diesem folgt ein deklamatorischer:
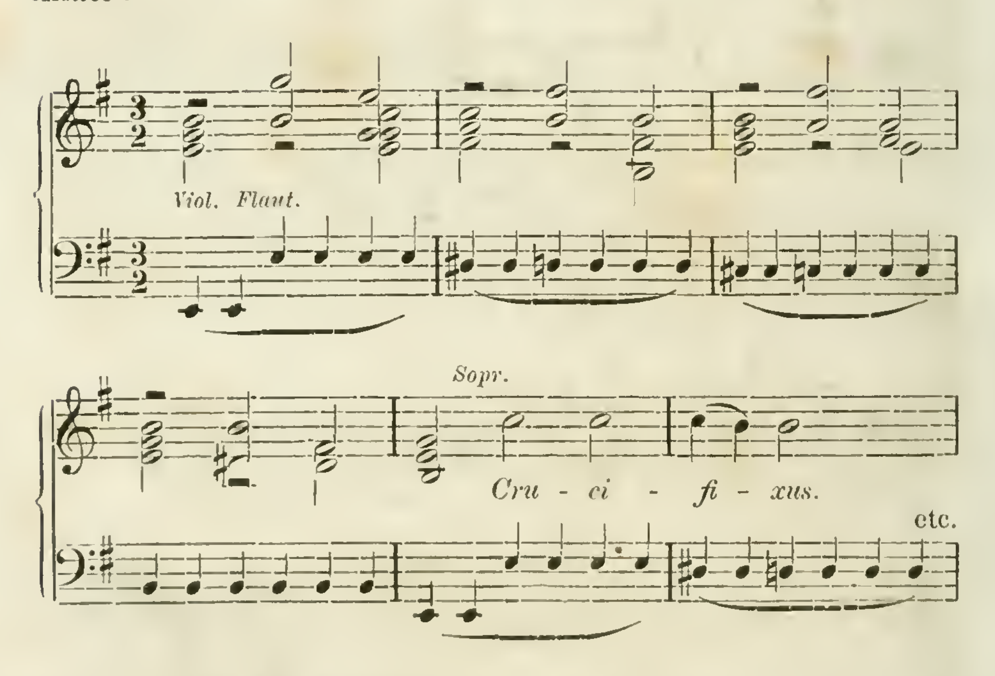


und indem darauf die Fugirung in der Tonica:



mit einiger Aenderung ihre symmetrische Parallele gefunden hat, geht der Chor wieder zur Homophonie über und kommt so zum Schluss. Der Bass behält aber das letzte Wort. Die Monotonie der fortwährenden Wiederholung desselben ist also durch neue modulatorische und thematische Wendungen aufgehoben worden, und das Interessante der Form besteht in der wechselvollen Umwandlung des Chortheils auf der einen, und dem beharrlich Bleibenden des Basses auf der andern Seite.

Das tief ergreifende *Crucifixus* aus Seb. Bach's *H*-moll-Messe erhebt sich ebenfalls über einem Basso ostinato:

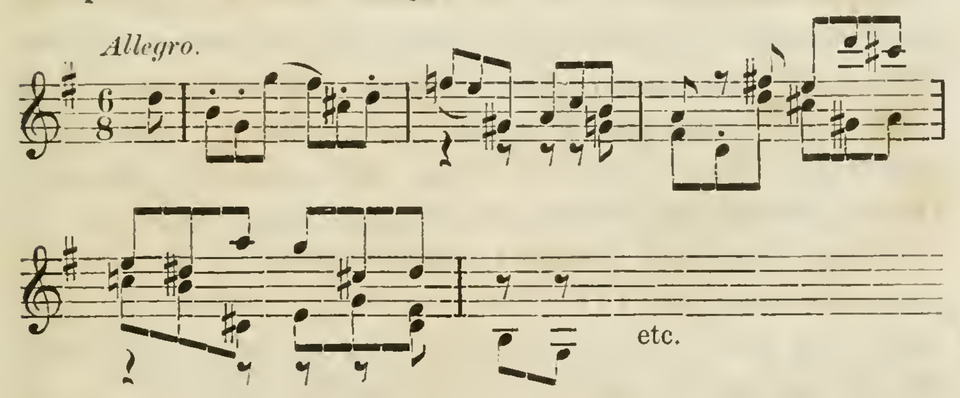


In der steten Wiederkehr desselben findet das Endlose des Schmerzes unnachahmlichen Ausdruck.

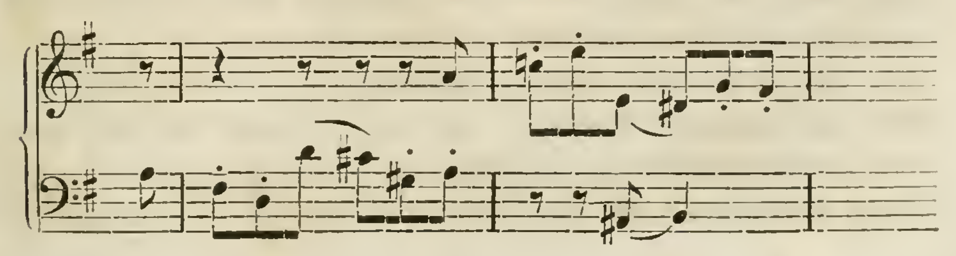
Ehe ich das Gebiet der contrapunktischen Vocalcomposition verlasse, möchte ich wenigstens noch auf einen der grossartigsten und tiefsinnigsten Chöre aufmerksam machen, welche die musikalische Litteratur aufzuweisen hat. Es ist dies der Eingangsdoppelchor aus der Matthäuspassion von Seb. Bach: »Kommt ihr Töchter, helft mir klagen« zu dem Choral: »O Lamm Gottes, unschuldig.« Eine nähere Besprechung desselben muss ich mir freilich

versagen, da es zu einer nur einigermassen erschöpfenden Analyse dieses unvergänglichen Bildes der Kreuztragung Christi in Tönen eines besonderen Vortrages bedürfte. Auffallen muss es übrigens, dass sich in dieser Passionsmusik keine ausgeführte Fuge findet; nur Fugato's kommen darin vor. Der Grund davon mag der sein, dass Seb. Bach, wie aus vielen Zügen des Werkes, namentlich aber aus dem Schlusschor desselben hervorgeht, so einfach und verständlich schreiben wollte, als es ihm nach seinem Standpunkte nur möglich war. Er wollte die Gemeinde erbauen. Und dadurch erscheint er nur um so grösser und verehrungswürdiger.

Auf die Instrumental-Composition hat sich der Einfluss des Contrapunktes selbst schon im Tanze bemerkbar gemacht. So ist z. B. die Gigue, ein aus zwei Reprisen bestehendes, leicht und lebendig polyphon dahingleitendes Tonstück, meist fugirt. Seb. Bach hat uns Meisterstücke dieser Form hinterlassen; es sei hier jedoch ein Beispiel von Mozart angeführt:



Der erste Theil schliesst in der Dominante. Der zweite pflegt das Thema in der Umkehrung zu bringen. Mozart stellt es so in einer Zergliederung anfangs dem ersten gegenüber:



dann behandelt er aber auch diesen charakteristischen Gegensatz in grösserer Ausdehnung, modulirt reich und kommt über einen Orgelpunkt zum Abschluss auf der Tonica.

Von der grössesten Wichtigkeit ist der Einfluss der contrapunktischen Composition auf das sogenannte »gearbeitete Quartett« für Streichinstrumente gewesen und besonders auf die in Sonatenform geschriebenen Sätze. Jede Stimme kommt dadurch zu gleichmässigem Antheil an der Composition und erhält charakteristische Individualisirung. Der Gegensatz homophoner Uebereinstimmung und polyhonen Dialogs kann sich in den verschiedenartigsten Gruppirungen der einzelnen Sätze zur Geltung bringen. Das Cantilenenmässige der Themen wandelt sich in eine besondere Instrumentalgesangmässigkeit um, in der durch die thematische Entwicklung aus der Mannichfaltigkeit des Antheils verschiedener Instrumente daran die Einheit der Totalwirkung eines Satzes in eigenthümlicher Weise zu Gehör kommt. Durch die gleichmässige Vertheilung der Gänge und Figuren wird dem virtuosen Hervortreten einer Stimme Einhalt gethan und ebenso auf der andern Seite das Uebergreifen in orchestrale Effecte verbannt. In dieser Weise sind namentlich die Jos. Haydn gewidmeten 6 Quartette Mozart's geschrieben.
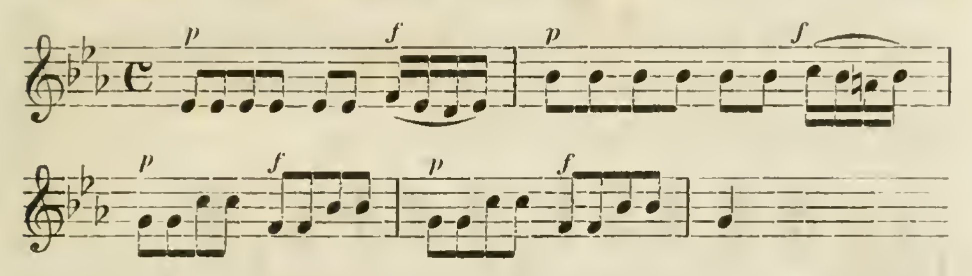
Was hierdurch für das Quartett gewonnen ist, kommt natürlich auch dem Trio, Quintett etc. zu Gute; je mehr jedoch die Anzahl der Instrumente wächst, desto mehr streift die Composition an das Orchestrale an.

Auf diesem Gebiete hat nämlich der Componist auch der, wenn auch nur vorübergehenden Vereinigung aller Instrumente zu einer Massenwirkung Rechnung zu tragen, wie denn auch die durch Zusammenstellung verschiedener Instrumente sich ergebende Tonfarbenmischung nicht ausser Acht zu lassen ist. Das Individualisiren der Stimmen ist dabei nicht ausgeschlossen; nur muss immer bei der Erfindung der Themen jener objective Standpunkt innegehalten werden, der das leichtere Eingehen auf dieselben

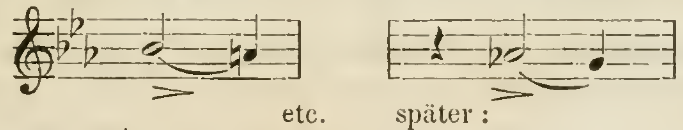
einer Mehrzahl möglich macht. Mozart hat in dieser Weise die Fuge selbst in der Ouverture, wie in der Sinfonie zur Anwendung gebracht.

Von der Ouverture giebt es wieder mehrere Arten, welche, wie die verschiedenen Sätze von Sinfonie und Sonate, unter Toninhalt genauer besprochen werden sollen; es ist hier diejenige gemeint, welche Händel meistens in seinen Oratorien zur Anwendung gebracht hat.

Mozart's Werk, die Ouverture zur »Zauberflöte«, unterscheidet sich aber von den Händel'schen Ouverturen äusserlich schon dadurch, dass sich in derselben Sonaten- und Fugenform vereinigt haben. Auf das *Adagio* der Introduction tritt im *Allegro* leise das erste Thema auf:
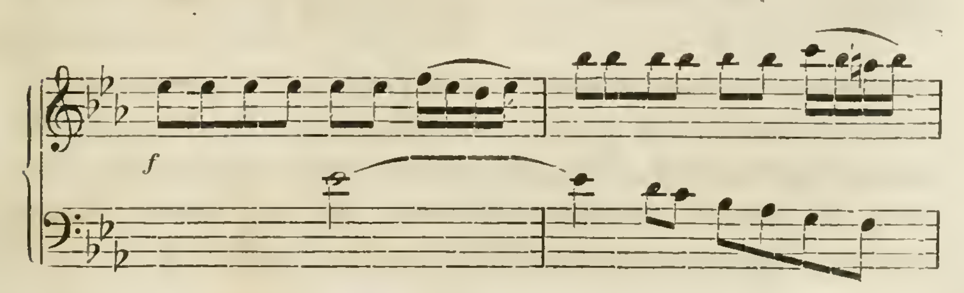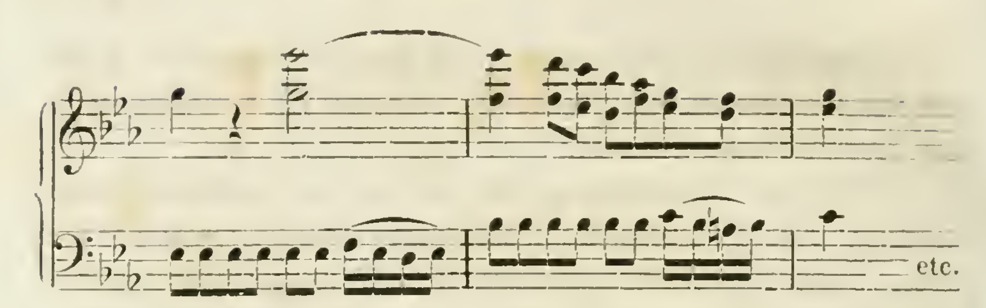


dessen schon im ersten Cyklus dieser Vorträge bei Gelegenheit der Reminiscenz (S. 92) gedacht wurde. Bei seiner Ausführung zur Fuge macht sich im *Comes* das synkopirte:



geltend.

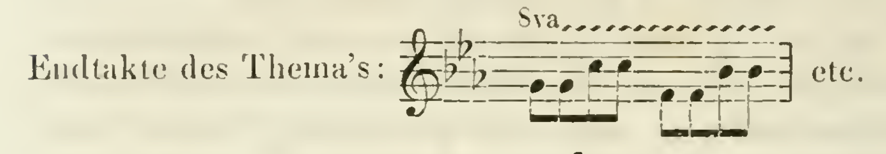
Nach einem Abschluss auf *es* scheint eine neue Durchführung zu beginnen; es stellt sich aber dem Thema nur ein Contrathema gegenüber, das sogleich auch in der Umkehrung erscheint:
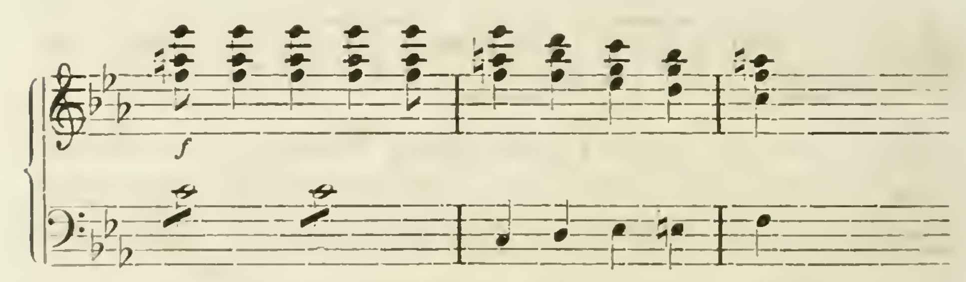




und dem *Forte* des Einsatzes entsprechend, werden die

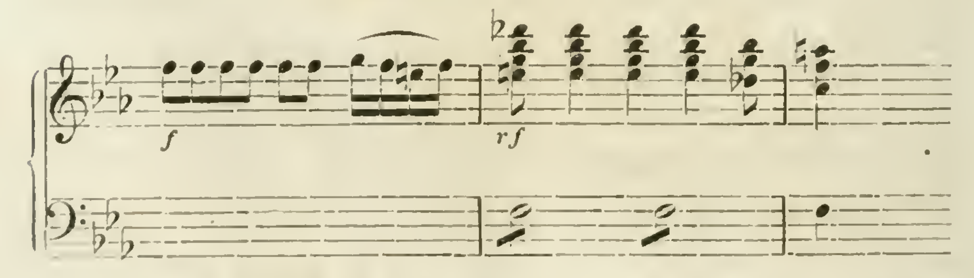
Endtakte des Thema's:
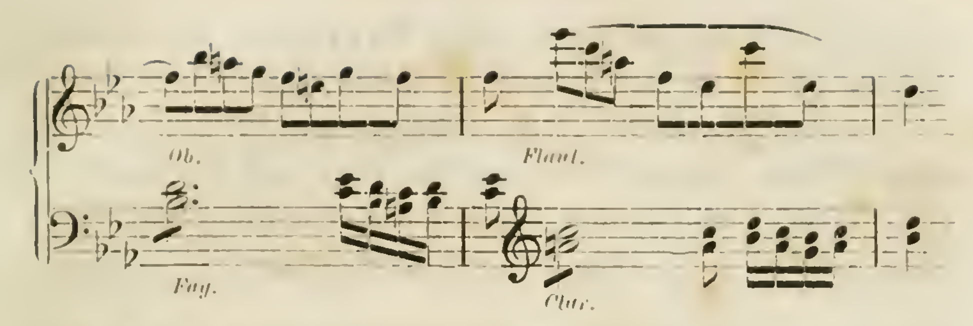


orchestral behandelt: . Dieser Freiheit, welche die strenge Fuge ausschliesst, folgt gleich darauf eine andere, indem die vorher erwähnte Synkope des *Comes* durch die orchestrale Erweiterung:
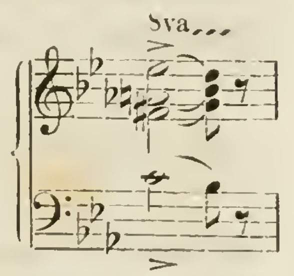


sich als logischer, stark hervortretender Gegensatz an das Thema reiht:



Zugleich ist hiermit die Modulation nach der Dominante geschehen, und nach kurzer, thematischer Ueberleitung, in welcher besonders ein graziös-chromatischer Gang der Flöte hervortritt, beginnt die Oboe, mit der erstern alternirend, im *piano* das eigentliche zweite Thema:



und zwar gleich in Verbindung mit dem ersten, das jetzt abwechselnd von Fagotten und Clarinetten vorgetragen wird. Hier macht sich in Erfindung und Tonfarbe der Einfluss der Sonatenform bemerkbar. Nachdem nun eine

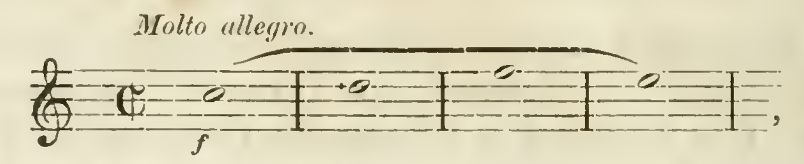
Ausführung des synkopirten Gegensatzes: 

hinzugetreten ist, und sich nach einem Abschlusse das zweite Thema ganz in derselben Weise wiederholt hat, kommt der erste zu einem vollkommenen, rein orchestral gehaltenen Abschluss auf der Dominante. Wenige Takte mit dreimaligem Posaunenstoss bilden nun eine symmetrische Parallele zur Einleitung. Darauf folgt der Mittelsatz, welcher zwar im Geist der Fuge, aber ebenfalls auch ganz nach Sonatenform, beide Themen und das Fugenthema sogar zugleich mit seinem Contrathema, verarbeitet. So führt denn eine Modulation von *B*-moll über die Mediante und Dominante nach der Tonica zurück und der dritte Theil beginnt, dem ersten nach Sonatenform entsprechend, nur in der Wirkung durch die gleichzeitige Benutzung des Contrathema's erhöht. Auch die übrige Ausführung dieses Theils ist ganz nach Sonatenform. Das zweite Thema erscheint statt auf der Dominante hier auf der Tonica und auch der Abschluss ist derselbe. Es folgt nur auf ihn noch eine *Coda* mit glänzendem Unisono des ersten Thema's, wie es ebenfalls die strenge Fuge nicht gestatten würde.

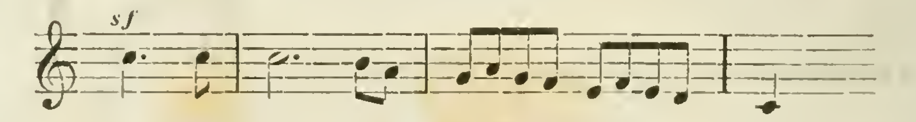
So vereinigen sich in dieser Ouverture sowohl for-

melle Strenge und geistige Freiheit, als musikalische Tiefe und Grazie in bisher unerreichter Weise.
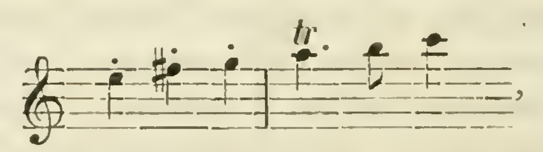
In dem *Finale* der *C*-dur-Sinfonie von Mozart findet ebenfalls eine Verschwisterung der Fuge mit der Sonatenform statt. Vier Themen liegen dem kunstvollen Bau dieses Satzes zu Grunde. Das erste cantilenmässige:
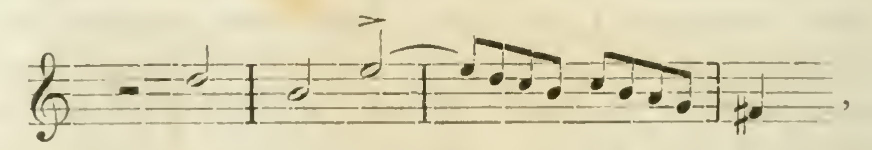


an welches sich gleich im Eingange des Stückes ein zweites rhythmisch figuratives schliesst:



erfährt die Fugendurchführung. Bei der Erneuerung derselben tritt ein drittes gangmässiges hinzu:

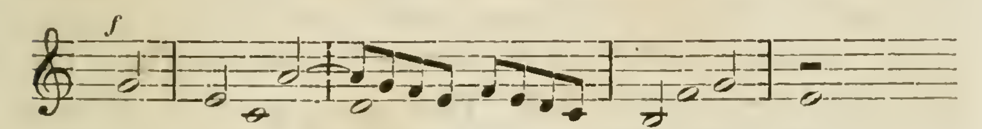


das im Verein mit dem zweiten zu einem Abschluss auf der Dominanten-Dominante kommt. Nach einer Pause folgt das vierte, halb cantilenen-, halb gangmässige Thema:

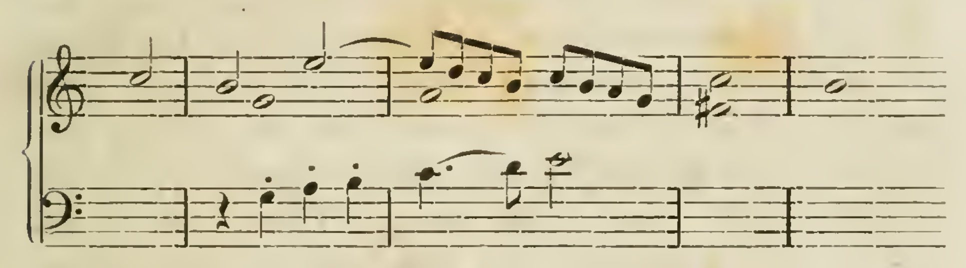


welches, indem sich ihm das zweite als Nachsatz zugesellt, das Seiten-Thema nach Sonatenart bildet. Eine Ausführung beider bis zu dem Grade, dass das zweite sogar in Engführung und Umkehrung erscheint, führt zum Abschluss auf der Dominante. Auf diese Weise hat sich ein erster Theil, der nun wiederholt wird, vollkommen abgerundet hingestellt. In dem modulirenden Mittelsatze werden nur die beiden ersten Themen verarbeitet. Nun kehren die

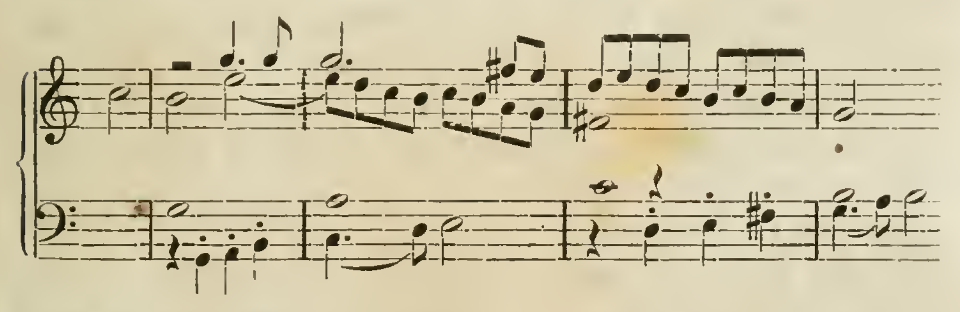
Eingangstakte wieder und der letzte Theil beginnt. Das erste Thema erfährt modulatorische Umgestaltung, wird aber nicht fugenmässig durchgeführt, und auf einen Abschluss der Dominante erscheint nun das Seitenthema. Die weitere Ausführung entspricht wieder dem ersten Theil, und nachdem auch der ganze zweite Theil wiederholt ist, folgt ein ausgeführter Schluss, in welchem sich die Themen so zueinanderstellen, dass die einheitliche Beziehung ihrer Gegensätzlichkeit ganz klar hervortritt. Zuerst zu dem vierten das erste:



dann zu beiden das dritte:



dann alle vier:



und was in dem Vorhergehenden rücksichts der melodischen, rhythmischen, figuren- und gangmässigen Erfindung solcher Themen gesagt worden ist, hat hier in der entsprechendsten Weise seine Anwendung gefunden.

Wenn es nun auch nur möglich gewesen ist, in den aufgeführten Beispielen auf die hervorragendsten Tonformen jeder Gattung hinzuweisen, so wird das Gegebene hoffentlich doch genügen, um Ihrem Urtheil über

jede Erscheinung in der musikalischen Litteratur den nöthigen Anhaltepunkt zu geben.

Vor Allem ist es die Totalwirkung einer Composition, auf die es ankommt. Diese muss aus dem Wesen der Musik selbst, wie wir es kennen gelernt haben, nicht aus dem, was ergänzend hinzutreten konnte, wie Text, materieller Tonreiz schöner Stimmen oder Instrumente etc. hervorgegangen sein. Dann erst kommt man auf die Form im Allgemeinen und später auf ihre einzelnen Theile. Die Form kann zwar nur gemäss dem Inhalte sich gestalten, allein die Musik darf auch in dieser Beziehung ihrem Wesen nach ebenso wenig darunter leiden, als sie auf der andern Seite dem Inhalte ungetreu werden darf. Eine günstige Totalwirkung in diesem Sinne des Wortes kann ohne Abrundung der Form und ohne die daraus hervorgehende Verständlichkeit derselben nicht erreicht werden, da jedes mühevolle Aufnehmen und Zusammenstellen den unmittelbaren Eindruck stört. Darum sind symmetrische Gliederungen ein schönes Verhältniss der einzelnen Theile, klarer Stimmenfluss u. dgl. so nothwendig. Auch treten dadurch Thema und Gegenthema von selbst heraus, ihre Beziehung zu einander wird erkennbar und es sondert sich das Wesentliche vom Unwesentlichen. Bei einem so disponirten Werke kann ferner auch das Ohr mit Leichtigkeit der Entwicklung aller Mittel zu einem Höhenpunkte folgen. Wenn eine grössere Composition bis dahin interessiren soll, ist es auch nothwendig, dass die Themen an sich, der musikalischen Erfindung nach, bedeutend sind.

Die künstlerische Intention muss ferner mit der Natur der Musik ausgeglichen sein; sie darf nichts Anderes geben wollen, als was dieser ihrem Wesen nach entspricht, und je mehr dann alle Schwierigkeiten überwunden sind, so dass sich das Kunstwerk ganz natürlich ergeben zu haben scheint, desto schöner ist es.

Die besprochenen Formen, wie sie sich in der Reihe von Jahren unter der Hand genialer Musiker natur- und kunstgemäss herausgebildet haben, enthalten alle geeignetsten

Ausdrucksweisen der Tonsprache und dadurch, dass sie von jedem bedeutenden Meister, dessen Werke sich dauernden Erfolg errangen, anerkannt und für die Offenbarung seiner Intentionen ausreichend erfunden wurden, haben sie objective Gültigkeit erlangt. Jeder Componist muss darum mit Fertigkeit sich in ihnen auszusprechen, jeder Hörer mit Leichtigkeit sie aufzufassen vermögen. Aber nur die fliessend, nicht die gebrochen oder unzusammenhängend gesprochene Sprache ist ein künstlerisches Ausdrucksmittel. Man hat daher immer zu prüfen, wie weit der Componist, trotz des Geistreichthums der Erfindung, auch Herr der Form geworden ist. So wesentlich sich nun auch die aufgeführten Formen von einander unterscheiden, so bilden sie doch, wie schon zum öftern bemerkt wurde, nur eine fortgesetzte Entwicklungsreihe der hervortretendsten Erscheinungen von Compositionen, keine steht so isolirt da, dass nicht unzählige Uebergänge von der einen zur andern noch statt haben könnten. Aus dem, was über sie gesagt ist, soll sich ebenfalls nicht eine typische Richtschnur für jede Spezialität, sondern eine ideale Auffassung derselben bilden. Sie sind nichts weniger, als Schablonen, nach denen der Componist sklavisch zu schaffen hätte, sondern sie enthalten nur die charakteristischen Grundzüge, nach denen ein, ihnen besonders entsprechender Inhalt in freiester Weise Gestalt gewinnen kann. Und so wird denn auch ein jedes wahre Kunstwerk sich von dem andern unterscheiden, obwohl es zu derselben Gattung gehört. So viele Sonaten von Beethoven, so viele Fugen von Seb. Bach wir auch besitzen, eine jede unterscheidet sich, keine ist eine Wiederholung der andern.

Wie nun das Verständniss der einfachsten Tonformen sich dem der leichten Lectüre in einer fremden Sprache vergleichen liess (s. I. Cykl. S. 285), so kommt das der höheren Tonformen vielleicht dem Verständniss der schwereren Lectüre einer solchen oder gar dem der poëtischen Formen, wie z. B. Sonett, Gasele, Ottave-rime etc. nahe. Ebensowenig

jedoch, wie Wortklang und Versmaass einem Gedicht, kann die Form allein schon einem musikalischen Werke wahren poëtischen Werth geben. Dazu gehört nothwendig auch ein poëtischer Inhalt, den jede Kunst nach ihrer Weise auszusprechen hat.

»Leben athme die bildende Kunst. Geist fordr' ich vom Dichter;

»Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.«

Es ist nun zwar nicht zu leugnen, dass die Tonformen an und für sich, rein materiell betrachtet, schon eine Art von poëtischer Welt in sich tragen. Diese ist aber nicht zu verwechseln mit dem poëtischen Gedanken, welcher zu künstlerischer Offenbarung drängt. Wenn der Künstler in der Stunde der Begeisterung Ausdrucksmittel wählt, welche seine Seelenstimmung am geeignetsten offenbaren, wenn diese Ausdrucksmittel zu einer andern Stunde auf den Hörer wieder begeisternd zu wirken vermögen, wenn endlich später auch andere Künstler, sei es bewusst oder unbewusst, sich ähnlicher Ausdrucksmittel zum Erreichen ähnlicher Zwecke bedienen, so ist aus dieser Uebereinstimmung zu schliessen, dass die musikalische Form nicht blos subjective, sondern auch objective Bedeutung habe. Sobald sie aber der allgemein sympathisch-verständliche Ausdruck für jene Wahrheit zu werden vermag, welche aus unserm Gemüthsleben geschöpft werden kann, so muss auch ein anderer Geist, als der der Tonkunst allein, in ihr walten und aus ihr zu uns sprechen. Und evident genug ist dies auch wohl in den Resultaten zu Tage getreten, welche sich besonders in dem Uebergang des Recitativs von der Deklamation zum Arioso und von diesem zur festen, abgerundeten Form der Arie, wie auch in den höchsten Tonformen ergaben, in welchen alle Ausdrucksmittel culminiren und welche bei der freiesten Anwendung derselben, namentlich hinsichts der Einführung von Contrasten oft einen tieferen, geistigen Hintergrund blicken lassen.

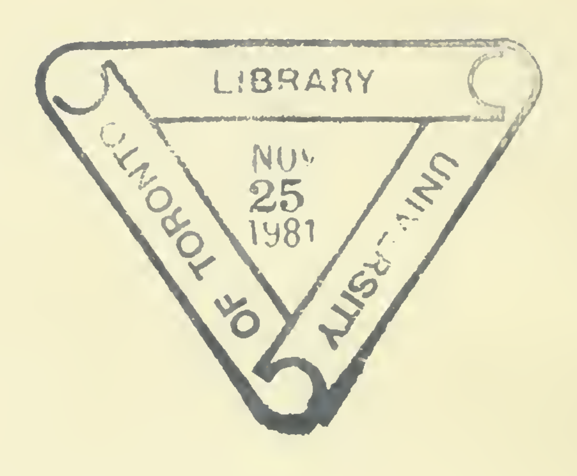
Die musikalische Logik wies hier auf eine psychische Gesetzmässigkeit hin. Diese selbst ist freilich

wieder nichts, als ein blosses Mittel, des poëtischen Stoffes, der den Inhalt eines jeden Kunstwerkes bilden soll, mit Bewusstsein Herr zu werden. Ja trotz der Kenntniss derselben wird auch nur der erfahrene Künstler, der wirkliche Seelenerlebnisse mitzutheilen hat, fähig sein, sie in der Stunde der Begeisterung glücklich zu verwerthen. Aber es ist die Aufgabe der fortschreitenden Zeit, das, was so lange nur geahnt und von dem Genie meist nur instinctiv getroffen wurde, mehr und mehr zu ergründen und zum Bewusstsein zu bringen. Und gerade das Gemüthsleben ist es, das der Musiker aus der Wirklichkeit zu idealer Höhe zu erheben und poëtisch zu gestalten hat. Denn nur so entsteht, was wir mit Recht von ihm verlangen dürfen: Poësie, Dichtung in Tönen. Und je mehr diese aus dem Quell der Natur schöpft, die in so geheimnissvoller Weise im menschlichen Herzen wirkt und schafft, um so mehr Werth und bildenden Einfluss wird die Musik für das Leben haben.

Hoffentlich wird es möglich sein, Sie bald auch in diesen poëtischen Theil der Kunst einzuführen, in den ungleich interessanteren des Toninhalts.






LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO
NOV
25
1981